Wand- und Tafelmalerei der Münchener Kunstzone im Ausgange des Mittelalters.

Inaugural-Dissertation

einer

hohen philosophischen Fakultät Sekt. I der Ludwig-Maximilians-Universität München

zur Zensur eingereicht am 15. Juni 1906

von

Karl Freund.

Darmstadt 1906.
Druck von Eduard Roether.

Wand- und Tafelmalerei der Münchener Kunstzone im Ausgange des Mittelalters.

Die Literatur ist verzeichnet:

in Mayer-Westermayer: Statistische Beschreibung des Erzbistums München-Freising. 3 Bde. 1874—84.

Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, I. Band, Regierungsbezirk Oberbayern.

H. Sepp: Bibliographie zur bayerischen Kunstgeschichte 1906.

Verzeichnis der benutzten Bücher.

Allgemeine Zeitung, Oktober 1855.
Allgemeine Zeitung, Beilage zur, 1884.
Anders, Matthes, Geschichte sämtlicher Kirchen und Klöster in und um München. München 1828.
Archiv, Oberbayrisches, Band 1, 2, 6, 7, 9, 12, 42, 48, 50.
Bayerland, Jahrgänge 1895, 1904.
Bavaria, Landes- und Volkskunde des Königreichs Bayern 1860—63.
Beilage zur Augsburger Postzeitung 1884.
Deutinger, Beiträge zur Geschichte des Erzbistums München-Freising, Band 1—7.
Förster, Ernst, Geschichte der deutschen Kunst 1851, Band II.
Gercken, Reisen durch Schwaben, Bayern rc. Stendal 1783/84, 2 Teile.
Günthner, Seb., Geschichte der literarischen Anstalten in Bayern. Band III. 1815.
Halm, Fel. Materialien zur bayerischen Kunstgeschichte 1810. Mspt. d. Staatsbibliothek München cod. germ. 5126.
Historie von St. Quirinus, München (Hutler) 1890.
Hoffmann, Richard, der Altarbau im Erzbistum München-Freising 1905.
Jahrbuch für Münchener Geschichte, Band I. 1887.
Janitscheck, H., Geschichte der deutschen Malerei 1890.
Krenner, Bayerische Landtagshandlungen. Band V. München 1803.
Kunstchronik, N. F. 7. 1895/96 Nr. 10.
Kunstmann, Fr., Beiträge zur Geschichte des Würmtals. Abhandlungen der bayerischen Akademie 1866.
Lipowsky, Jos. Felix, bayerisches Künstlerlexikon.
— Urgeschichten von München 1814/15.
Lotz, Wilhelm, Kunsttopographie Deutschlands 1863.
Lübke, W., Geschichte der deutschen Kunst 1890.
März, Angelus, Abhandlung von dem uralten Benediktinerkloster Ilmmünster (in den Schriften der bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band X. 1776, Seite 367—372.)
Mannlich, Beschreibung der Churpf. bayerischen Gemäldesammlungen zu München und Schleißheim. München 1805—1810, 3 Bände.
Mayer, die Domkirche zu Unserer Lieben Frauen in München 1860.
Mayer-Westermayer, Statistische Beschreibung des Erzbistums München-Freising 1874—1884, 3 Bände.
Meichelbeck, Historia Frisingensis. 2 vol. Augustae Vindel. 1724.
Meidinger, Fr., Seb., Beschreibung der churfürstlichen Haupt- und Regierungsstadt Landshut 1785.
— Historische Beschreibung der rc. Regierungsstädte Landshut und Straubing 1787.

Meidinger, Fr. Seb., Historische Beschreibung verschiedener Städte und Märkte der Rentämter München, Burghausen rc. 1790.
— Magazin der bildenden Künste 1791.
Mensel, Museum für Künstler 1787.
Nagler's Künstlerlexikon.
Nagler, Münchener Kunstanzeiger 1865.
Oefele, Scriptores rerum boicarum.
Petri, Fr., Germania Canónico Augustiana 1766.
Pez, Thesaurus anecdotorum III, III.
Quendt, Streifereien im Gebiete der Kunst. Leipzig 1818, 1. Teil.
Rambaldi, K. Graf von, Geschichte des Schlosses Eurasburg und seiner Besitzer. Oberb. Arch. Bd. 48, 1893.
Riehl, B., Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Oberb. Arch. 49.
„Sammler", Beilage zur Augsburger Abendzeitung 1884.
Schmidtner, Geschichte des Klosters Polling. Weilheim 1893.
Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Band VIII.
Schorn's Kunstblatt 1824.
Sighart, Joachim, Geschichte der bildenden Künste im Königr. Bayern, Band II. 1862.
— die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising 1855.
— der Dom zu Freising, Landshut 1852.
— die Frauenkirche zu München, Landshut 1853.
— Von München nach Landshut (Eisenbahnbüchlein).
Sulzbacher Kalender für katholische Christen 1864.
Thode, Henry, die Malerschule von Nürnberg.
Vaterlandsfreund 1864.
Verein, Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern, Band III. (1894) und IV. (1895).
Vischer, Robert, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Kunst in „Studien zur Kunstgeschichte" Stuttgart 1886.
Westenrieder, Lorenz, Beiträge zur vaterländischen Historie Band I. (1788) und V. (1795).
— Historischer Kalender für das Jahr 1788.
— Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München im gegenwärtigen Zustand, München 1782.
Woltmann, A., Geschichte der Malerei; hgg. von Alfr. Woltmann und K. Woermann, Band II., Leipzig 1882.
Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins 36 (1886) und 44 (1895).

Die Malerei entwickelte sich im Deutschland des 15. Jahrhunderts durchaus nicht mit der gleichen einheitlichen Geschlossenheit, wie in den Niederlanden. Ein niederländisches Werk dieser Zeit als „niederländisch" zu bezeichnen, genügt vollauf; einem deutschen Werke gegenüber aber kann dies nicht ohne Gewaltsamkeit geschehen. Es gibt hier einen kölnischen, oberrheinischen, schwäbischen, fränkischen usw. Stil, aber keinen deutschen Stil schlechthin. Nur in Italien noch haben sich die Lokalschulen mit ähnlicher Folgerichtigkeit entwickelt, doch neigen sie dort weit eher zu Kompromissen, als in Deutschland.

Bei solchen Umständen ist es der Forschung nahegelegt, daß sie mit großer Beharrlichkeit immer wieder von der Lokalschule ausgeht, daß sie innerhalb größerer Schulgruppen mit den Merkmalen ihrer Gemeinsamkeit kleiner begrenzte Gebiete von noch geschlosseneren Charakter aufsucht und erst von hier aus, soweit dies überhaupt möglich ist, auf die Einzelpersönlichkeit stößt.

Es bedarf demnach keiner weiteren Erklärung, wenn vorliegende Arbeit sich mit einer derartig eng abgegrenzten Schulgruppe beschäftigt. Allerdings vermag dieselbe so glänzende Leistungen, wie die Schwaben und Franken, nicht aufzuweisen, aber selbständig und charakteristisch wie jene ist sie auch, und das Naturell des Stammes, aus welchem sie hervorgegangen, kommt in ihr nicht weniger deutlich zum Ausdruck, als an anderen deutschen Kunststätten, die größere Werke und, vor allem, größere Künstler hervorgebracht haben.

Das behandelte Gebiet ist dasjenige, welches man neuerdings als die „Münchener Kunstzone" zu bezeichnen sich gewöhnt hat. Ihren Mittelpunkt hat sie in München selbst, welches auch wohl für die meisten der zu besprechenden Werke die Künstler gestellt, zum wenigsten aber ausgebildet hat. Geographisch streng abgrenzen läßt sich das zugehörige Machtbereich nicht ganz. Es ist hierbei um so größere Vorsicht geboten, als, je weiter man sich vom Mittelpunkt des Gebietes entfernt, das Vorkommen von Werken der Münchener Schule desto sporadischer wird, häufig durch solche von unsicherer Herkunft unterbrochen ist. Kirchliche, politische, lokale, auch wirtschaftliche Verhältnisse sind hierbei im Spiele

gewesen. Ungefähr läßt sich als östliche Grenze die Gegend am Inn bestimmen, als nördliche die Bezirksämter Pfaffenhofen, Freising und Erding, im Westen reicht der Münchener Einfluß kaum über die Amper hinaus, im Süden jedoch tief ins Gebirge hinein. Das Inn- und Salzachviertel im Osten, die Lechgegend im Westen, ebenso alles, was der Landshuter Schule stilistisch zugehörig und verwandt ist, blieben unberücksichtigt. Ließ sich diese örtliche Abgrenzung ohne Gewaltsamkeit vollziehen, ja ergab sie sich von selbst, so war dies hinsichtlich der Zeit nicht ebenso leicht möglich. Um den Umschwung im malerischen Stil ungefähr um die Mitte des 15. Jahrhunderts deutlich zu machen, empfahl es sich, eine kurze Übersicht der Hauptwerke der vorangehenden Zeit zu geben. Auch durfte mit dem Jahr 1500 die Darstellung nicht schließen, da in Bayern zäher als nur irgendwo anders an dem „gotischen" Stil, d. h. dem in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sich herausbildenden, festgehalten wird und er fast widerwillig sich umbildet. Im übrigen folgt die Darstellung der chronologischen Reihe und unterbricht diese nur, wo geschlossene Werkstattgruppen nicht auseinanderzureißen waren.

Werke der Miniaturmalerei heranzuziehen, war keine Veranlassung, da über diese Materie die Arbeit Berthold Riehls besteht. Dagegen empfindet es der Verfasser als einen großen Mangel der vorliegenden Arbeit, daß die Glasmalerei darin vernachlässigt ist. Er ist mit seinen Studien nach dieser Seite zu keinem endgiltigen Schlusse gekommen, auch hat er sich zu einer voreiligen Fixierung der hier gewonnenen Resultate umsoweniger entschließen können, als ihn das Problem der Verwandtschaft zwischen Glas- und Tafelmalerei, je mehr er sich damit beschäftigte, vor desto schwierigere Fragen, auch solche von prinzipieller Bedeutung stellte.

Die äußerst hypothetische Diskussion über den Zusammenhang bestimmter Werke mit überlieferten Meisternamen wurde nur zum kleinsten Teil in den Text aufgenommen, der größere einer späteren Gelegenheit vorbehalten.

Die Umbildung des idealistischen Stiles in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Es hat seinen guten Sinn, wenn an dieser Stelle die Wandmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor der Tafelmalerei besprochen wird, seinen eben so guten, wenn für die zweite Hälfte des Jahrhunderts beide zusammen behandelt werden. In der Frühzeit des 15. Jahrhunderts steht das Tafelbild ganz im Banne der Wandmalerei, welche es im Grund nur auf kleineres Format übersetzt und einem anderen Material anpaßt. Um die Mitte des Jahrhunderts ändert sich dies. Das Tafelbild wird selbständig, es arbeitet mit anderen Mitteln und für eine andere, vor allem eingehendere Betrachtung und erobert sich damit sein eigenstes Gebiet, dasjenige, welches man vielleicht das im wörtlichsten Sinne Bildmäßige nennen kann. Und die Wandmalerei, um hinter der nunmehr mit stärkeren Effekten arbeitenden Schwester nicht zurückzubleiben, folgt ihr hierin.

Wie späterhin die Holzschnitzkunst, so scheint für diese Zeit die Freskomalerei die eigentlich populäre Kunst im Oberbayerischen gewesen zu sein; sie verliert ihre Popularität späterhin denn auch nie ganz, und ihre letzten Wirkungen auf diesem Boden sind noch im 19. Jahrhundert zu verspüren. Es nimmt das nicht weiter Wunder: die Nachbarschaft Tirols und weiterhin die zwar geringe, aber für den aus dem Norden Kommenden doch deutlich fühlbare Verwandtschaft der gesamten Lebens- und Kulturgewohnheiten mit denjenigen Italiens, dem Stamm- und Heimatland des Fresko, sind hier im Spiel. Diese Nähe und diese Verwandtschaft erklären aber nichts, als die Tatsache des häufigen Vorkommens der Wandmalerei selbst, keineswegs bedingen sie den Stil derselben. So weit sich stilistisch die Nähe Tirols fühlbar macht, beruht dies auf der Stammesgemeinsamkeit und nötigt nicht, an einen Austausch künstlerischen Gutes zu denken, wie er für spätere Zeiten (d. 18. J.) allerdings bezeugt ist.

Die Wandmalerei war auch zugleich eine Notwendigkeit. Sowohl Profan- wie Kirchenarchitektur sind in diesen Gegenden äußerst sparsam in der Anwendung rein tektonischer Gliederungen, sie lassen an dem un-

umgänglichen, plastisch kenntlich gemachten inneren Aufbau Wandflächen frei, die nicht nur bequeme Unterlage für malerische Arbeit darboten, sondern auch ohne Gliederung und Belebung dem Verhängnis der Langweiligkeit rettungslos verfallen waren. Es wurden deshalb Türme und Wohnhäuser (Fassadenmalerei), Außen- und Innenwände der Kirchen bemalt. Fresken im Chor, hinter der Mensa des Hochaltares, ersetzten das Altarblatt oder vielmehr bereiteten es vor, und sogar die Mensa selbst trug Bildwerk. Dieser Ausgang von der Architektur zum Zweck ihrer Unterstützung, ja ihrer logischen Durchführung und Kenntlichmachung erlaubt nicht, was von Freskenzyklen oder Einzelwandbildern noch erhalten ist, allein auf seinen Bildwert hin zu beurteilen. Das geringe, der Kunstforschung auf dieser Stelle zu Gebote stehende Material verführt leichtlich hierzu. Aber man tut dem Erhaltenen bitterliches Unrecht, indem man es entweder, weil es gar so wenig ist, unmäßig lobt, oder auch, weil es strengen Anforderungen an künstlerische Qualität nicht zu genügen vermag, über Gebühr herabsetzt. Der Hauptwert der erhaltenen Wandmalereien bis zur Mitte des Jahrhunderts ist derjenige einer Dekoration; daß dabei Aufschlüsse kulturhistorischer Art gegeben werden, geht die Kunstgeschichte nichts an, obwohl es üblich ist, der Genauigkeit halber auch dies zu verzeichnen. Daß diese Dekoration, sobald die ihr zukommende tektonische Aufgabe gelöst war, die übrigbleibenden Wandflächen der Kirche mit den Figuren von Heiligen, den Geschichten der Bibel und der Legende der jeweiligen Kirchenheiligen füllte, liegt auf der Hand. Ein Zeitalter, das der Malerei fast nur Aufgaben historischer Art stellte, dachte zuförderst an diese, es dem Künstler überlassend, auf seine Weise damit fertig zu werden. Diesem und nicht der an ihn gestellten Aufgabe ist es zu danken, wenn eine wirksame und logische Dekoration zustande kam. Seine Komposition mußte sich der gegebenen Architektur unterordnen, anschmiegen; sie durfte den gegebenen Rahmen nicht zerreißen, sie durfte aber auch nicht Dekoration werden auf Kosten der Deutlichkeit des zu erzählenden Vorganges. Dem Oberbayern ist dies durchgehends gelungen, und die Zurückhaltung und sorgsame Verteilung der Farbe hat dazu wohl nicht wenig beigetragen.

Das am vollständigsten erhaltene, und selbst, wenn man einen etwas zurückgebliebenen ländlichen Meister in Anrechnung bringt, wohl auch früheste Werk des Jahrhunderts ist der Freskenzyklus im Vorraum der Kirche von Linden.*) Es sind alle vier Wände dieses Vorraums mit

*) Es sind hierfür, wie für das gesamte Kapitel die betreffenden Abschnitte bei Riehl, Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei zu vergleichen.

Bildern, zum Teil in kolossalen Maßen bedeckt, Portal- und Fensterlaibungen, sowie die Kappen des Kreuzgewölbes sind nicht vergessen. Die Wandbilder stellen in der Hauptsache Szenen aus dem Leben Mariä und der Jugend Christi vor. Ihre einfache Anordnung und Ausführung, allein auf die große, schlagende Wirkung berechnet, macht den fast quadratischen Raum ungemein stimmungsvoll. Dabei ist es erstaunlich, wie der Maler die ihm zur Verfügung stehenden Flächen benutzt hat: Die undurchbrochene, ganz glatte Nordwand deckt in ihrer ganzen Breite ein „Tod Mariä". Auf der Westwand, in welche die Eingangstür einschneidet, ist die „Anbetung der hl. drei Könige" gemalt. Der Maler hat nun, um sowohl eine szenische Wirkung zu erzielen, wie auch das Ansteigen der beiden Portalbogen in ihrer tektonischen Funktion zu heben, Maria, wie eine Kreuzblume gleichsam, über die Spitze der Türe hingesetzt und läßt die drei Könige hart an der Laibung des Portales zu ihr hinaufsteigen. An der Ostwand, wo ehemals ein Fenster sich befand, heute der Eingang zur Kirche ist, wird die Verkündigung so dargestellt, daß der Engel links, Maria rechts des Fensters sich befindet. Dieses geschickte, der wirklichen Architektur rechnungtragende Unterbringen und Aufrollen der figuralen Kompositionen macht das ganze Verdienst der Bilder aus. Das technische Können des Meisters ist gering, und trotz der starken Zerstörung der Fresken kann mit Bestimmtheit ausgesprochen werden, daß sie schon von je nur derb hingeworfene und roh kolorierte Zeichnungen waren. Dagegen zeugen für das Gefühl des Künstlers einige originelle Züge, welche die überkommene Darstellungsweise der Szenen erheiternd durchbrechen, so, wenn der eine Hirt auf der „Verkündigung an die Hirten" (Südwand) vor Schreck und Staunen laut aufschreit, oder auf der „Darstellung im Tempel" (ebend.) das dem Priester hingereichte Kind sich von dem strengen würdevollen Manne angstvoll abwendet und zur vertrauten Mutter zurückflüchtet.

Im September 1422 hatten die Herzöge Ernst und Wilhelm von München bei Alling eine siegreiche Schlacht wider die Herzöge von Ingolstadt und Landshut erfochten. Zum Danke und Andenken an diesen Sieg errichteten sie zu Hoflach eine Kapelle und ließen an die Nordwand derselben ein großes Bild malen, welches darstellt, wie die zwei Herzöge und Prinz Albert, die Adelsgeschlechter der Gegend und die Bürger von München, denen ein großer Anteil am Siege zuzuschreiben war, von dem hl. Georg der hl. Sippe empfohlen werden. Für die Befangenheit des Malers — Nagler nennt in seinem Münchener Kunstanzeiger von 1865/66 willkürlicher Weise den Namen Gabriel Anglers — ist es bezeichnend,

daß er die hl. Sippe, von der Gestalt der hl. Anna überragt, und die Gruppe der anbetenden Herzöge und ihres Heeres getrennt und streng genommen in zwei Bildern behandelt hat; eine schmale gotische Leiste sondert beide. Der Darstellung ist noch ganz die weiche Innigkeit und das wehmütige Hingegebensein an den Stimmungsbann eigen, welcher die ältere Gotik auszeichnet. Auch die gedrängte Aufreihung der Gewappneten, welche in der vielfachen Wiederholung des gleichen Motivs ihre Wirkung sucht, der regelrechte Speerwald über den Köpfen der Anbetenden, die schüchterne Bewegung und geistige Feinheit des ritterlichen Sankt Georg sind altertümliche Züge. Daneben treten jedoch sorgfältig der Natur abgelauschte Motive auf: die Kinder der hl. Verwandtschaft scheinen leise miteinander zu sprechen und zum Schweigen zu ermahnen, indem einige den Finger auf den Mund legen; das Christkind bewegt sich lebhaft auf den Armen seiner Mutter, kehrt sich hinab gegen die Herzöge und segnet sie; und wie die Madonna, hingerissen von dem Vorgang, hinab auf die ihr zu Füßen liegende Menge schaut, ist prächtig beobachtet.

Einen guten Schritt vorwärts taten die beim Umbau der Kirche zerstörten Fresken in Feldmoching (Abgeb. in Kunstdenkmale Taf. 112).*) An der Altarwand des Chores befindlich, haben sie einst das Altargemälde ersetzt und vertreten und sind wichtig für die Entstehungsgeschichte des Altarblattes und weiterhin für die des Flügelaltares selbst. Es waren ein „Tod Mariä", ein „Schutzmantelbild" und eine „Begegnung der Maria und Elisabeth". Gotisches Pfeiler- und Maßwerk rahmte die Bilder ein. Das Schutzmantelbild gibt schon die voll ausgebildete Darstellung, wie sie später oft vorkommt: Maria breitet den Mantel um die in kleineren Figuren ihr zur Seite Knieenden. Ihr Gesicht ist von jenem breiten, fleischigen Typus, wie er bis tief ins 16. Jahrhundert hinein der Münchener Schule eigen ist. Die Traumbefangenheit, die Süßigkeit stiller Hingabe ist geschwunden. Ein gut Teil irdischer und hausbackener, aber zugleich „natürlicher" und weniger „konventionell" ist man geworden. Das gleiche gilt für das Bild der Heimsuchung. Maria und Elisabeth halten sich umarmt; Elisabeth forscht in dem Gesichte der Maria, was der Grund sei, daß sie gekommen ist.

Ganz auf dem Boden der herberen neuen Weise aber steht das Bild auf der Vorderseite einer Altarmensa im Kloster Indersdorf. Es stellt den „Tod Mariä" dar. Die Apostel sind um das Bett der Ver-

*) Oberb. Archiv XII S. 317 u. Monatsschr. d. hist. Ver. von Oberbayern III S. 57.

storbenen versammelt, Christus hält die Seele der Maria in der Gestalt eines kleinen Mädchenfigürleins auf dem Arm. Die Apostel sind ernste Männer, deren Typen dem wirklichen Leben entnommen sind, und schon ist ihr verschiedenartiges Verhalten bei dem Tode der Mutter ihres Heilands wirkungsvoll charakterisiert. Das Bild, entstanden zwischen 1440 und 1450, ist als einziges erhaltenes Beispiel eines malerischen Mensaschmuckes, den späterhin das gemalte oder gestickte Antependium vertrat, von Interesse.

Im Eingang dieses Kapitels war ausgesprochen, daß für den Zeitraum bis rund 1450 die Tafelmalerei in Abhängigkeit vom Fresko gewesen sei. Es läßt sich dies, der Vorsicht halber, auch dahin formulieren, daß für Beide die gleichen Prinzipien Geltung gehabt haben. Dabei ist sich die Tafelmalerei von vornherein ihrer subtileren Mittel wohl bewußt und, indem sie dieselben mehr und fruchtbarer — leider auch in roher und grober Weise — zu verwenden lernt, entfernt sie sich von dem einfachen, reservierten, aber monumentaleren Stil des Fresko, später allerdings als im übrigen Deutschland. Diese Entwickelung in ihren ersten Anfängen zu verfolgen, steht nach dem Verluste des ehemaligen Hochaltars der Frauenkirche zu München kein Werk der Münchener Zone zur Verfügung; wir sind daher gezwungen, zum Ersatze einige andere oberbayerische Werke heranzuziehen. Zwei viel besprochene Stücke, um gleichmäßig nach Westen und Osten zu greifen, sind der Flügelaltar aus Pähl und die Tafel mit der Kreuzigung in Alt-Mühldorf, beide ungefähr gleichzeitig, beide noch erfüllt von jener milden, edeln Schönheit und feinen, jeden lauten Leidenschaftsausbruch vermeidenden Empfindung, wie sie sich im Deutschland des 12./13. Jahrhunderts herausgebildet hat, und welche im Laufe des 15. Jahrhunderts für immer verschwindet. In der Komposition beide von großer Ruhe und Einfachheit. Der Pähler Altar (Saal 8 d. bayer. Nat.-Museums) gibt nur die isolierte, aber zu jeder anderen feingestimmte Einzelfigur; jede von unbedingter Geschlossenheit. In ähnlicher Weise besteht das Altmühldorfer Stück aus fest zusammengepackten Einzelgruppen — es sind deren drei —, die zeichnerich völlig von einander isoliert, dennoch ungemein harmonisch gegen einander gesetzt sind. Wie die in einer einzigen ruhigen Linie bei beiden Werken verlaufenden Umrisse sind auch alle Einzelstücke mit gleicher Ruhe behandelt, Körper und Gewand. Alle Bewegungen gemessen und, wie auch der Typus und Ausdruck der Gesichter, von einer so milden Würde, daß nur die Trauer, welche über den Gestalten liegt, davon abhält, sie von der bezauberndsten Anmut zu finden. Eine räumliche Illusion und Tiefen-

anordnung kennen diese Maler noch nicht. Die reine und sehr klare Farbe ist in großen Flächen, nur durch die dunkleren Schattenpartieen unterbrochen, angewendet. Ausgenommen die große Milde, sind dies alles Eigenschaften, die von selbst den Zusammenhang mit der Wandmalerei klarlegen. Dieser bleibt auch bestehen, sobald die alte „gotische" Empfindung der eben geschilderten Werke umschlägt in den Vulgärton, der bis zum Einsetzen der Renaissance der herrschende bleibt. Es gibt dafür kaum ein bezeichnenderes Beispiel, als der aus Fürstett in das Nationalmuseum gekommene Altar. Das Mittelbild mit der Kreuzigung hält an der Kompositionsart der Alt-Mühldorfer Tafel ungefähr fest, nur daß die Seitengruppen, wie es bei einem Zeitunterschiede von sicherlich 25 Jahren begreiflich ist, nach dem Hintergrunde zu etwas mehr vertieft und in ihrer Gesamtbewegung mehr gegen das Kreuz in ihrer Mitte gewendet sind. Es ist aber durch Gesten, Gesichtsausdruck, Einschieben von neuen Motiven und nicht zum wenigsten durch die dumpfe, schwere, unschöne Farbe eine Erregtheit und Wildheit in die Darstellung gekommen, welche äußerst unvorteilhaft von den beiden erstbesprochenen Werken absticht. Um nur eines hervorzuheben: Am Pähler Altar und dem Alt-Mühldorfer Bild hängt Christus, eben verschieden, sanft und still am Kreuz. Um ihn herum ist die Ruhe der Trauer und Ehrfurcht. Auf dem Fürstetter Bild sticht Longinus gerade die Lanze Christo zwischen die Rippen, der Körper zuckt im Schmerze nach der anderen Seite, während das Gesicht voll grimmen Wehes sich gegen die Seite (d. h. wie üblich auf die rechte Schulter) geneigt hat, woher der Stoß gekommen. Und um den Sterbenden brüllt eine fanatische Menge. Es ist Dramatik, wo früher Lyrik war. Dem Gesamtempfinden entsprechend ist die Formbehandlung roh, der Akt Christi knochig und muskulös, die Gesichter gewöhnlich, die Augen von einem auffallend wilden und gemeinen Ausdruck. Die nächste Stufe vertreten zwei Bilder des bayerischen Nationalmuseums (Saal 8), von denen das eine die abgesägte Kehrseite des anderen ist; wiederum eine Kreuzigung und eine Erweckung der Drusiana durch Johannes. Die Herkunft der Bilder ist unbekannt, doch deuten die tiefe bräunliche Farbe und gewisse formale Elemente darauf hin, daß sie der Münchener Schule ziemlich nahe stehen, soweit derartiges aus späteren und entwickelteren Werken rückwärts geschlossen werden kann. Die Kreuzigung mit Maria und Johannes ist ungemein interessant. Sie gibt die neue dem Dramatischen und leidenschaftlich Lauten zugeneigte Empfindung durch ein ganz altes, besonders der Plastik des 14. Jahrhunderts eigenes Standmotiv, nämlich die starke S-Biegung der Figuren.

Da diese ein Bewegungs- und kein Ausdrucksmotiv war, so sah sich der Maler gezwungen, sie bis zum Äußersten zu treiben. Die sich hieraus ergebende unruhige Schwingung dreier Körper auf einer Tafel ist unerträglich und der Situation, d. h. der Klage der Christo am nächsten stehenden beiden Menschen, durchaus nicht angemessen. Zugleich aber finden sich hier Anfänge einer Landschaft von ganz einfachem Charakter, und auf dem zugehörigen Bilde, das die Erweckung der Drusiana wirklich sprechend und mit rasch und eindringlich fließender Erzählung darstellt, die erste Architekturmalerei. Zwar ist sic noch bescheiden auf der rechten Seite des Mittelgrundes angebracht, aber wenige Jahre nachher (etwa 1440) macht ein im gleichen Saale befindlicher „Tempelgang Mariä“ den Versuch, eine gotische Kirche so in den Vordergrund zu schieben, daß wir in deren Innenraum sehen, scheitert aber vollkommen an dem Problem, die vor der Kirche und in ihr befindlichen Personen, als in verschiedenen Raumteilen sich bewegend, irgendwie klar von einander zu sondern. Von nun an setzt ein zwar noch unvollkommener Naturalismus ein, der aber, wie es neuen Errungenschaften und Bewegungen eigen ist, mit maßloser Übertreibung und Rücksichtslosigkeit auftritt und der — es ist dies immer der Anfang einer naturalistischen Bewegung in der Kunst — geflissentlich das Häßliche um des Charakteristischen willen aufsucht. Als Belege dienen die Kreuzigungen von Törwang und Oberbergkirchen, wo ein herkulischer Kerl von klobigen Formen am Kreuz hängt; beide um die Mitte des Jahrhunderts geschaffen. Es sind Arbeiten der Innschule, die nicht des näheren zu besprechen sind, da von jetzt ab Werke der Münchener Schule selbst eine Sprache von genügender Deutlichkeit führen.

Der detaillierende gotische Naturalismus des ausgehenden 15. Jahrhunderts.

Mit Recht hat man den gesteigerten Kunstbetrieb Münchens in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht mit dem Neubau der Frauenkirche. Die Ausstattung eines Baues von so kolossalen Abmessungen mußte, selbst wenn man das aus der alten Kirche Herübergebrachte in Anrechnung bringt, so ziemlich alle in München ansässigen Wand- und Tafelmaler, Holzschnitzer und Steinmetzen, Glaser, Kistler, Goldschmiede und Seidennäher beschäftigen. Aber der Bau der Frauenkirche steht nicht allein. Die Kirchenneu- und Umbauten der Münchener Kunstzone sind in dieser Zeit von erstaunlicher Zahl. Das Münster zu Tegernsee steht vorne an, und es hatte nicht weniger als 16 neue Altäre nötig. Das 1490 abgebrannte Kloster Benediktbeuern ersteht in ganz kurzer Zeit aus der Asche; eine Unzahl kleinerer und größerer Klosterbauten, Landkirchen und Kapellen verdanken dieser Zeit ihre Entstehung und Ausstattung, und der Wetteifer, in bestehenden Kirchen alte Altäre durch neue zu ersetzen oder ganz neue anzuordnen, war ebensogroß, wie beim Auftreten des Barockstiles. Kirche und Gemeinde waren jedoch nicht die einzigen Auftraggeber. Die Anregung zum Neubau der Frauenkirche ging vom Herzog Sigmund aus, er legte den Grundstein, er hat wohl auch einen kleinen Teil der Kosten mitbestritten. Aufträge kirchlicher Natur ergingen sowohl von ihm, wie seinem Bruder Albert IV. Der Hochaltar zu Bernried (Klosterkirche), das Schloß und die Kapelle Blutenburg, die Kirchen zu Pipping und Untermenzing sind im Auftrage Herzog Sigmunds geschaffen. Auch Profanarbeiten, wie die Ahnenreihe im alten Hofe zu München, sind auf ihn zurückgeführt worden. Herzog Albrecht steht ebenbürtig neben ihm. Indem er die Verlegung des Chorherrnstiftes Ilmmünster veranlaßte und durchführte, war er auch sicherlich der Stifter des neuen Altares, in welchem die dorther gebrachten Reliquien beigesetzt wurden. Er ist der Erbauer der Salvatorkirche zu München, mit seinem Bruder zusammen derjenigen zu Aufkirchen, der Stifter des Hochaltares der ehemaligen Franziskanerkirche zu München

und einer Reihe von gemalten Glasscheiben. Auch die Bürgerschaft gab ihren Künstlern zu tun. Abgesehen von den Grabmälern, Epitaphien und kirchlichen Stiftungen ist hier vor allem der neue Rathausbau und die Ausstattung seines großen Festsaales das maßgebende und bedeutende Unternehmen.

Die Künstler mehren sich zusehends, ihre Namen sind im Stadtzunftbuch genannt, und, was die sich verändernde Situation am besten bezeichnet, im Jahre 1458 erläßt der Stadtmagistrat in seiner neuen Polizeiordnung eine revidierte Zunftordnung für die vereinigten Maler, Bildhauer und Glaser (Glasmaler).*) Und wenn Sutner (über die Verfassung der älteren städtischen Gewerbspolizei S. 499) für die Jahre 1369—1371 die Zahl der Maler auf zwei angibt, so beläuft sich nach des gleichen Verfassers Angabe (a. a. O. S. 542) deren Zahl im Jahre 1500 auf 13. Zugleich aber ersteht der Tafelmalerei (der Wandmalerei haben selbst die großen modewerdenden Altarbauten wenig Abtrag tun können) von der Skulptur her eine gefährliche Rivalin. Die Holzschnitzerei gewinnt ihr am Altar einen Teil nach dem andern ab, und, während für den Anfang des Jahrhunderts, wenigstens nach dem erhaltenen Denkmälerbestand zu urteilen, der Altar als Flügelaltar ganz gemalt war oder als Altaraufsatz ganz skulpiert, so verdrängt jetzt ein Schrein, mit Holzstatuen oder einem Relief gefüllt, das ehemalige Mittelbild, dann ersetzt in vielen Fällen eine Reihe Reliefdarstellungen die Malerei an der Innenseite der Flügel, während Predella und Außenseiten der Flügel der Malerei meist überlassen bleiben. Für den volkstümlichen Geschmack erreicht die Holzschnitzerei eine Popularität, hinter der die Malerei oft genug bescheiden zurückstehen muß. Dafür ist sie der bevorzugte Liebling des Hofes, der die von ihm bestellten Altäre (ausgenommen die Fassung und Bekrönung) ganz von Malerhand herstellen läßt und mit großer Wahrscheinlichkeit, wenn aus dem Beispiel Tegernsees und Pollings geschlossen werden darf, auch der großen Klöster.

Die Stilwandlung, in den Werken der ersten Hälfte des Jahrhunderts angebahnt, vollzog sich mit rapider Geschwindigkeit. An Stelle des stilvollen alten Idealismus, der die letzten Traditionen der ritterlichen Kultur vertrat, setzt sich nunmehr, dem Vorgang der rechtlichen, wirtschaftlichen und literarischen Umwälzung, allerdings spät genug, folgend, ein „bürgerlicher“ Naturalismus. Er begibt sich mit dem Anspruch der unbedingten Lebenswahrheit auf den Plan, ohne doch bei den unzuläng-

*) Vergl. Lipowsky, Urgeschichten von München und Nagler, Münchener Kunstanzeiger 1865/66.

lichen Mitteln, die er zu seiner Verfügung hat, hierzu ganz berechtigt zu sein. Solange ihm die Kenntnis der Perspektive, der Raumdarstellung, der starken Bewegung, der abgewogenen Gruppenkomposition, der plastischen Rundung von Dingen und Personen d. h. die der Wiedergabe des Kubischen auf der Fläche, der schlagenden Charakteristik noch fehlt, läßt er sich damit genügen, dieses durch Aufeinanderkleben des Vorder- und Hintergrundes, durch unentwirrbares Gewühl, durch Verrenkungen und unnötige Hast und durch eine karikaturenhafte Häßlichkeit, sogar der heiligen Personen, zu ersetzen. Dies ändert sich jedoch mit der Zeit, und ein Neugebiet nach dem andern wird erobert. Was aber bleibt, das ist der Mangel am intensiven künstlerischen Studium, am Geschmack, dem Haupterfordernis einer Kunst, die nicht im Handwerk stecken bleiben soll. Es hängt dies wohl zusammen mit dem Fehlen einer ortsansässigen und überragenden künstlerischen Persönlichkeit, welche Schule gemacht hätte. So fehlt es dieser Gruppe auch an einem „persönlichen" Stil, statt seiner besitzt sie nur einen lokalen. Dieser aber ist scharf und deutlich ausgeprägt. Tiefen geistigen oder gemütlichen Gehalt wird man hier nicht suchen wollen. Dagegen ist Leidenschaft, derbe Kraft und Anschaulichkeit des Furchtbaren genügsam vorhanden. Oft genug stoßen Rohheiten ab. Es ist dies ein gemeinsamer Zug jener Zeit. Mehr jedoch verletzt die hie und da vorkommende gröbliche Vernachlässigung der Form. Aber auch dies erstaunt bei den geringeren Arbeiten einer Lokalschule nicht weiter. Doch hat die Malerschule vor anderen eine wirklich ansprechende Fähigkeit voraus, das Bild als wohl sich einfügenden Wandschmuck zu gestalten. Ihre Farbe, dumpf und schwer und auch roh, wie sie ist, führt doch am Ende dazu, dem Bilde etwas zu geben, was man Tonwert nennen kann. Und sie besitzt ferner ein Auge für bestimmte Lichtverhältnisse, beobachtet, wie die Helligkeit unter ein Gewölbe sich legt, oder auch, wie die landschaftliche Ferne in starker Beleuchtung als Form und Farbe sich auflöst oder schließlich, wie bei Durchblicken aus einem Raum in den anderen oder auch in Straßenzüge hinein das Licht von verschiedener Intensität und Wirksamkeit ist.*) Daß sie hierin in Bayern keine Erben gehabt hat, ist zu bedauern.

Auf der Grenze des alten und neuen Stiles, wenn auch schon etwa den sechziger Jahren des Jahrhunderts angehörig, steht die im Hochaltar von G e o r g e n r i e d oben eingelassene Kreuzigung.**) Sie gibt nicht die

*) Zu solchen Beobachtungen geben die atmosphärischen Verhältnisse der oberbayerischen Hochebene jedem aufmerksamen Auge Anlaß.

**) Die Kreuzigung zirka 1450 in der Frauenkirche zu München ist ein zu fragwürdiges Werk, um mit in die Darstellung aufgenommen zu werden.

breite, gerade von jetzt ab so bevorzugte Erzählung, sondern den mehr repräsentativ aufzufassenden Vorgang, wie Maria und Johannes um den eben Gestorbenen trauern. Der Schmerz der beiden unterm Kreuz Stehenden ist von rührender Innigkeit und feinfühliger Stille. Maria hat, in das grausame Schicksal sich ergebend, den Kopf gegen die zum Beten gehobenen Hände geneigt. Christus ist noch nach älterer Weise, geduldig und gerade am Kreuze hängend, mit nach der rechten Schulter geneigtem Kopf gegeben. Er hat nicht den sehnigen, übertriebenen Akt späterer und auch gleichzeitiger Bilder. Der Körper ist mager, aber sehr gut durchgezeichnet, eine naturalistische Umbildung des Pähler Typus. Dem Faltenwurf an den Gewändern der beiden stehenden Figuren ist Großartigkeit nicht abzusprechen. Das gotische goldene Ornament auf dem tiefblauen Hintergrund ist von prachtvoller Fülle und Schwung. Die zeichnerische überwiegt die malerische Durchführung noch durchaus. Das Bild gehört jenem mit der Münchener Gruppe in innigem Zusammenhang stehenden, aber von ihr wohl zu unterscheidenden Seitenzweig der oberbayerischen Schule an, welchem einige wenige Werke der Umgegend des Schlier- und Tegernsees angehören und welcher daselbst auch wohl seinen Sitz hatte.*) Wegen der geringen Anzahl erhaltener Denkmäler dieser Zeit ist ein Werk, wie das Evangeliar des Bruders Laurentius von Weihenstephan, 1462 datiert, (cod. lat. 21597 c. pict. 39) ungemein aufschlußreich. Die in demselben enthaltenen Vollbilder auf Pergament, entweder schon gleich anfangs in Öl gemalt oder späterhin mit Öl übergangen, dürfen nicht als Miniaturen, sondern müssen als kleine Tafelbilder angesehen werden. Von ihrer Besprechung nimmt der Verfasser Abstand, da sie in den Entwickelungsgang der Landshuter Schule gehören und überdies bei Riehl, Studien zur Gesch. der bayer. Malerei S. 119 ff. eingehend behandelt sind.

Mit der bislang auch in den Werken der Inngruppe festgehaltenen Tradition der Flächendarstellung (selbst bei hintereinander aufgereihten Figurengruppen) bricht auf dem Boden der Münchener Kunstzone die aus dem Kloster Benediktbeuern nach Schleißheim (Nr. 50 des Kat.) gekommene Kreuzigung. Sie mag etwa 1450 entstanden sein. Die sehr figurenreiche Darstellung, welche, wie es der nunmehr aufkommenden Vorliebe für Reichtum an Handlung zukommt, das ganze Arsenal der die

---

*) Hiervon an späterer Stelle. Auf die Aufstellung dieser Schule, mutmaßlich, wie sie ist, sei ein allzu großer Nachdruck nicht gelegt. Sie lehnt sich eng an die Münchener Gruppe, und Selbständigkeit ist ihr nur in geringem, jedoch noch merkbarem Grade eigen.

Kreuzigung begleitenden Szenen auf einer Tafel vereinigt, löst das gewaltige Personal in sehr wohl geschiedene und verteilte und nur locker untereinander in Verbindung gesetzte Gruppen auf, die sich in einer tief in den Bildraum greifenden Landschaft frei und sicher bewegen. Das Kreuz, an dem Christus hängt, ist tief ins Bild geschoben und als räumlicher Mittelpunkt gedacht. Zu ihm hin soll sich alles bewegen, von ihm her alles ausgehen. Wenigstens, das war die Absicht dessen, der das Bild gemacht hat. Es zeugt von erstaunlicher Kühnheit und einer verblüffenden Einsicht in die zu stellenden künstlerischen Aufgaben, daß ein Meister, über seine zeichnerischen und malerischen Schwächen, über seine mangelhaften Vorstudien hinwegsehend, ohne einen Vorläufer in seiner Heimat zu haben, es auf einmal unternimmt, eine räumliche Tiefenwirkung geradezu zu erzwingen, das Äußerste an illusionistischem Schein zu erreichen. Das unerhörte Wagnis steht erst dann im rechten Lichte, wenn man bedenkt, daß es kein Geringerer als Tintoretto gewesen ist, welcher das von unserem Meister angeschlagene Thema wirklich endgiltig bewältigt hat. Der Bayer nun braucht alle erdenklichen Mittel, um zu seinem Ziel zu kommen: Er gibt eine aufs sorgfältigste durchdachte Gruppenkomposition, um die auf weitem Plan um die drei Kreuze versammelte Menge sicher zu beherrschen und zu gliedern. Er stellt in diesen Gruppen die Figuren so zusammen, daß man Vorder- und Rückansichten, Enface- und Profilkörper, schief und parallel zur Tiefenachse, schief und parallel zur Bildfläche angeordnete Figuren zu sehen bekommt. Er bietet Verkürzungen jeder Art auf. Immer eine Figur ist auf den Kontrast zu einer anderen hingearbeitet. Zwei Armbrustschützen zielen aus dem Bilde heraus ins Auge des Beschauers, sodaß dieser erschreckt zurückprallt. Ein Hund kehrt uns den Rücken zu und sieht aufmerksam nach dem mittleren Kreuze hinauf. Das Schweißtuch der Veronika ist in der abscheulichsten Verkürzung dargestellt. Vor dem Mittelkreuze steht eine tuschelnde Gruppe von drei Männern zusammen, der mittelste mit einem Blick voll lauernden Grimmes heraus gegen den Beschauer gekehrt, seine beiden Komplizen im Profile ihm zugeneigt. — Kein zweiter bayerischer Meister hat Derartiges je versucht; und der unsere ist gescheitert. Für ein derartiges Wagnis war die Zeit noch nicht reif, die Tafelmalerei noch zu jung. Dies entschuldigt den Meister durchaus, ja es erweckt Hochachtung vor der Kühnheit des Problems. Zugleich wird dadurch erklärt, warum trotz des verfrühten Angreifens künftiger Aufgaben die Wirkung des Bildes über die älterer Darstellungen nicht allzuviel hinausgeht: Der Maler bleibt doch bei der Fläche, nur daß statt

der einen Fläche nun mehrere kulissenartig hintereinandergefügte das Resultat sind.

Weit glücklicher, weil viel maßvoller, waren in formalen Dingen um die gleiche Zeit die Maler der Weilheimer Gegend. Sie bilden, wohl mit denen von Schongau und Landsberg zusammen, eine Gruppe, die sich durch größere Ruhe, geschmackvollere und sehr sichere Behandlung der Form vor den Münchnern vorteilhaft auszeichnet. Sie besitzen zu Anfang zwar ein kreidiges Kolorit, aber dieses macht in den 70er und 80er Jahren einer satten und leuchtenden Farbe Platz. Da diese Gruppe zwar während der Vorbereitungen zur vorliegenden Arbeit sich als nicht mehr in ihren Rahmen gehörig ergeben hat, sie aber bis jetzt als selbständige Schule noch nicht behandelt worden ist, so seien die nach der Ansicht des Verfassers ihr zugehörigen Werke hier zusammengestellt:

Vier Tafeln von einem Altar aus dem Kloster Polling, in Schleißheim (Nr. 49 d. Kat.), Augsburg (Nr. 128 d. Kat.) und Aschaffenburg (Nr. 1 und 2 des Kat.) zerstreut.

Zwei Tafeln der Schleißheimer Gallerie (Nr. 51 und 52 d. Kat.) auf den Vorderseiten die Gründung des Klosters Polling darstellend, auf den Rückseiten in drei Bildern die Legende von der Auffindung des hl. Kreuzes und eine Kreuzigung (etwa 1450).

Im Freisinger Klerikalseminar (Kunstkabinett) vier Täfelchen mit den Figuren des hl. Korbinian mit dem Bären, des hl. Sixtus, des hl. Andreas und Sigismund (um 1460). Nach Sighart, Kunst in der Erzdiözese München-Freising (S. 147), von einem Altarflügel der abgebrochenen Veitskirche zu Freising.

Diese drei Werke stammen aus einer und derselben Werkstatt, vielleicht sind sie sogar von einer Hand.

Ein in der Spitalkirche zu Weilheim befindliches Triptychon setzen die Kunstdenkmale S. 735 um etwa 1460 an. Das prachtvolle Stück kann schon aus technischen Gründen*) nicht aus dieser Zeit sein und muß bis zum Jahre 1480 hinabgerückt werden.

Schließlich noch zwei Tafeln im Maximiliansmuseum zu Augsburg, die Geburt Christi und die Anbetung der drei Könige enthaltend; sie gehören dem Lechzweig der Lokalschule zu. Bei Berth. Riehl, Augsburg S. 54 sind sie besprochen.**)

*) Freundliche Mitteilung des Herrn Prof. Hauser.

**) Eine genaue Besprechung der Schulgruppe gedenkt der Verfasser bei anderer Gelegenheit zu geben.

Zwischen der Kreuzigung von Benediktbeuern und den in den 70er Jahren des Jahrhunderts für Tegernsee gelieferten Arbeiten liegt ein Zeitraum von nicht weniger als zwanzig Jahren. In dieser Zeit also muß die Münchener Malerei sich zu der Stufe hinaufgearbeitet haben, auf der wir sie in den Tegernseer Fragmenten antreffen. Der „Extract ex Chartis Tegernseeensibus", welchen Westenrieder in seinen Beiträgen zur Vaterländischen Historie B. I. S. 389 f. gibt, ist oft zitiert worden. In ihm liegen die Hauptdaten beschlossen, welche an den Namen Mächselkirchner geknüpft sind. Am Schlusse desselben macht Westenrieder die Anmerkung: „Von diesen auf Holz gemalten Tafeln sind noch einige in Tegernsee zu sehen". Diese noch vorhandenen Stücke, welche also den Klosterumbau am Ende des 17. Jhrh. überlebt hatten, kamen zur Zeit der Klosteraufhebung in die kurfürstliche Gallerie zu Schleißheim. Eines davon trägt heute den Namen Füterer, zwei andere, die sicherlich zusammengehörten, den Namen Mächselkirchner. Zu diesen letzteren gehören zwei weitere Stücke, die sich früher ebenda befanden und heute, in vier Tafeln zersägt, in der Burghausener Gallerie hängen. Ein fünftes Stück wurde im Jahre 1852 versteigert*) (es trägt im Katalog Mannlich von 1810 die Nummer 1691). Die beiden Schleißheimer Bilder (Nr. 46 und 47 d. Kat.) enthalten Kreuztragung und Kreuzigung Christi, die Burghausener den Ölberg (Nr. 9 d. Kat.), auf der abgesägten Rückseite die Enthauptung des hl. Quirinus (Nr. 11)**), die Entkleidung Christi (Nr. 10) nebst der Beisetzung des hl. Quirinus in Tegernsee auf der gleichfalls abgesägten Rückseite.***) Die versteigerte Tafel, welche augenscheinlich verschollen ist, gab nach Mannlichs Katalog auf der Vorderseite die Kreuzanheftung Christi, auf der Rückseite die Geißelung des hl. Quirin. Die Zusammengehörigkeit aller dieser Tafeln ergibt sich aus ihrem Stil, ihrem Gegenstand und ihren Maßen. Sie sind die Reste eines Altarwerkes von fast gigantischen Abmessungen, und haben, da sie sowohl die Passion wie die Geschichte Quirini darstellen, mit einer Anzahl weiterer, leider verlorener Tafeln zusammen, höchst wahrscheinlich den ehemaligen Hochaltar der Klosterkirche zu Tegernsee gebildet, in den Abt Konrad V. 1473 die Gebeine des Heiligen übertrug und welcher nach Westenrieders „Extract" 1474 fertiggestellt wurde. Wenn diese sich beinahe aufzwingende Vermutung richtig ist, so wird durch sie

*) Vergl. den Versteigerungskatalog München 1852 gedruckt bei Gg. Franz.

**) Der Katalog nimmt fälschlicher Weise eine Szene der Legende des hl. Sigismund an.

***) Der Katalog (Nr. 12) nimmt eine Bestattung des hl. Sigismund an.

auch die Autorschaft des Werkes gesichert. Es kann ein anderer Maler wie Mächselkirchner (samt seinen Gesellen!), der die ganze Altarausstattung des neuerbauten Münsters besorgt hat und unter dessen Werken im „Extract“ auch „unnsers Haubthern Sand Quirein altar“ aufgezählt ist, gar nicht in Betracht kommen. Der Kirchenumbau zum Schluß des 17. Jahrhunderts ist nicht spurlos an den Bildern vorübergegangen. In jener Zeit wurden sie vom Choraltar entfernt, aber dennoch würdig befunden, ihr Dasein weiter zu fristen. Ja, sie wurden sogar restauriert, zum Teil in einer Weise, die den Eindruck des Mittelalterlichen gründlich verwischt hat. Kreuzigung und Kreuztragung wurden mit einem schwarzen Wetterhimmel und dunstiger Landschaft versehen, das Stadttor auf der Kreuztragung wurde mit Rustikamauerwerk modernisiert, mit einer Kartusche und drei Männern, die sich neugierig von seinem oberen Rand herabbeugen. Auch die Vorderseiten der Burghausener Bilder haben stark gelitten, teils durch Herunterputzen der Farbe bis auf das Holz, teils durch ein Übermalen, welches an Dicke und Gründlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Es ist jedoch nur zu wahrscheinlich, daß wir allein diesem Akte der „Pietät“ die Erhaltung der Bilder zu verdanken haben. Besser weggekommen sind die beiden Rückseiten, das einzige, was von der Folge einigermaßen authentisch erhalten ist.

Der erste Eindruck, welchen die Schleißheimer Bilder machen, ist der eines grauenhaften Spukes. Da dieser Eindruck bleibt, auch wenn man den schwarzen Hintergrund der 17. Jhrh. zudeckt, und er auch durch die Passionstafeln in Burghausen, trotz ihres blauen Himmels und ihrer dürftigen ursprünglichen Landschaft, hervorgerufen wird, so ist er dem mittelalterlichen Maler zuzuschreiben. Die Kreuztragung: ein langer Zug in dessen Mitte Christus mühsam das Kreuz schleppt und Simon von Cyrene, ein kleines cholerisches Männchen, es ihm tragen hilft, bewegt sich aus dem Stadttor (links), streng parallel zur vorderen Bildfläche, gegen das rechte Bildende. Voraus die Schächer, hintennach die Frauen. Im engsten Gedränge schieben sich Fußgänger und Reiter langsam vorwärts. Unmittelbar dahinter ein unregelmäßiges Spalier stillhaltender berittener Krieger, die mit ihren Enfaceansichten die Enge des Raumes noch ängstlicher machen und das unheimliche Gefühl im Beschauer wecken, es quetsche sich das ganze Schauspiel zwischen ihm und diesem Spalier, wie zwischen zwei Wänden, die kein Ausweichen und Entfliehen gestatten, hindurch, sodaß der spätere, weit zurücktretende Hintergrund nicht nur gegenstandslos, sondern sogar unsinnig wird. Lanzenbanner, die obere freie Bildfläche belebend und ausfüllend, flattern in der Luft. Der

Maler scheint nur einen einzigen Menschentypus zu kennen: kurze untersetzte Gestalten, die zuweilen etwas von tückischer Zwerghaftigkeit bekommen, Gestalten von massigem Knochenbau, dicken Gliedern, großen Händen und Füßen und knochigen Köpfen; die Gesichter rund und fleischig, breit modelliert; die Nase grob und entweder (bei den Männern) stark vorspringend, sogar überhängend oder (bei den Frauen) kurz und gleichmäßig dick verlaufend. Schwere, aber kleine Pferde von kurzem Körperbau und schreckhaft dicken, runden Köpfen, deren Ausdruck beinahe krötenhaft genannt werden muß. Die mannigfachen, freierfundenen Kopfbedeckungen, die schwere Panzerung der Krieger, deren einige mit geschlossenem Visier einherreiten, hinter dem ein schmaler gespenstiger Streif des verdunkelten Gesichtes sichtbar wird, und vor allem die bleiche, auf nüanciertes Weiß gestimmte Farbe, welche der Grisaille sich nähert, machen die plumpe groteske Phantastik vollkommen. Nicht anders wirkt die Kreuzigung: Christus in der Mitte empfängt soeben den Lanzenstoß und biegt unter dessen Wucht den gequälten Leib nach der Seite; Rechts und links von ihm die beiden Schächer an ihren Kreuzen, zu Christi Füßen Magdalena und die Gruppe der Frauen mit Johannes. Rechts die Kriegsknechte, welche über den Mantel Christi in Streit geraten sind. Die Reitermassen haben sich in vier eng zusammengeschobene Gruppen getrennt, deren je eine an den Bildrändern, die beiden anderen zwischen den Kreuzen stehen. Auf diese Weise wird hier ebenso stark das Stillstehen und die augenblickliche Erstarrung betont, wie auf der Kreuztragung durch das enge, lückenlose Anschließen der Figuren die durch das Bild laufende Bewegung. Die Gekreuzigten, eine der wenigen Aufgaben, woran sich die Darstellung des nackten Menschen entwickeln konnte, sind als massige Körper mit breiten wie aufgeblasenen Brustkörben, wulstigen Muskelmassen, gebogenen Gliedern und einem ungemein derben Knochenbau gegeben. Auf beiden Bildern gibt es kein einziges edles Gesicht. Selbst die heiligen Frauen behalten das Bäuerische und schwer Bewegliche. Eine Reihe von Figuren sind genrehaft behandelt, darunter ein Stalljunge (Kreuztragung), der ein scheinbar ungebärdiges Roß am Zügel führt. Den Bildern ist bei all ihrer häßlichen Plumpheit doch ein großer formaler Fortschritt eigen. Es hat das scheibenhafte Hintereinanderaufreihen aufgehört. Es ist gerade das Bestreben, plastisch um jeden Preis zu sein, was den Maler zu seiner Derbheit verführt hat. Er glaubte, die Rundung eines Körpers nicht anders herausbringen zu können, als indem er von vornherein möglichst massige Körper zur Darstellung auswählte. Da er aber in der Raumperspektive schlecht be-

wandert war, schiebt er Körper an Körper und vermeidet jeglichen Luftzwischenraum, der gegen die Tiefe des Bildes führt; daher die Breitkomposition und die ganz geringe räumliche Tiefe, daher auch das kompakte Zusammenschieben der Körpermassen, die konsequente Ausfüllung des herausgeholten Raumteiles, der haarscharf nach allen Seiten endet.

Die gleichen Bemerkungen gelten für die Burghausener Bilder des „Ölbergs" und der „Entkleidung Christi" (Nr. 9 u. 10).

Nun handelte es sich darum, den kompakten Raum zu erweitern und die in ihm eingeschlossene figurale Komposition darin aufzuteilen, ohne daß deren Einzelglieder an ihrer körperlichen Rundung irgendwelche Einbuße erlitten. Dies geschah noch am gleichen Werke und zwar auf den beiden in Burghausen befindlichen Szenen aus der Quirinuslegende, wo das Problem der Raumperspektive und der freien Verteilung der Figuren im Raum mit selbstbewußter Absicht und großer Frische aufgegriffen und sehr glücklich gelöst wird*). Das erste Bild stellt dar, wie der hl. König Quirinus zur Nachtzeit auf der Tiberbrücke in Gegenwart des Kaisers Claudius enthauptet wird. Der Maler hat den Moment gewählt, wo der Henker den Befehl erhält, den Leichnam ins Wasser zu werfen, zugleich aber tiberabwärts ein Schiff sich naht, dessen Insassen den Körper des Heiligen in Sicherheit bringen werden. Es ist nun, wenn man von den Passionsszenen herkommt, wirklich erstaunlich, in welch sicherer Weise der Maler — wir werden noch zu untersuchen haben, ob es der gleiche Maler war — das spröde Thema (den Vorgang auf einer Brücke) bewältigt hat. Die linke Seite des Bildes füllt das Brückentor aus, unter dessen Bogen der Kaiser, den Befehl erteilend, auf die die Mitte und die rechte Seite des Bildes durchziehende Brücke heraustritt. Auf der Brücke, die ein Holzgeländer vorn gegen den Beschauer bildmäßig abgrenzt, steht der Henker, von rückwärts gesehen; er hat soeben die Hinrichtung vollzogen, wendet sich nach dem Kaiser um und hält den noch knieenden Rumpf des Heiligen, bereit, ihn im nächsten Augenblick über die Brüstung ins Wasser zu werfen, welches unter dem Bogen der Brücke hindurch — verblüffend genug — auf den Beschauer zuströmt. Krieger aus dem Gefolge des Kaisers (links), ein Speer- und ein Fackelträger (rechts) begleiten die Szene. Den Tiber herab, der von belaubten hohen Ufern eingefaßt wird, kommt im Hintergrund das Schiff herbei, sein Segel im Winde gebläht. Wie nun alles ins Bild hinein-

*) Zur Legende vergl. AR: die Historie v. St. Quirinus, München ohne Jahreszahl, bei Hutler.

führt, die Brücke, die eine so sichere Schranke gegen das plastische Überschreiten der vorderen Bildfläsche bietet, der vom Rücken gesehene Scherge, welcher den Leichnam in die Tiefe des Bildes hineinwerfen wird (man spürt das an seiner vorläufigen Bewegung), der Blick in das Flußtal stromaufwärts, das ist alles mit einer Freiheit und Geschicklichkeit gegeben, die das ängstliche Zusammenpressen, wie es bei den Passionsszenen auffällt, weit hinter sich läßt. Auf der zweiten Tafel hat man sich gerade angeschickt, den nach Tegernsee überführten Heiligen in der Krypta des neuerbauten Münsters beizusetzen, man will ihn im Beisein des Abtes, der drei Provinzialbischöfe und der Mönche (es sind im Bilde nur drei) von der Transportbahre herabnehmen und in die Tumba legen, da bricht aus dem Schenkel des Heiligen ein Stück Fleisch los, und der Leichnam fängt an zu bluten, stark und frisch, wie aus der Wunde eines Lebenden. Der Vorgang vollzieht sich in einer spätromanischen einschiffigen Krypta, deren Rippengewölbe von Wandsäulchen als seinen idealen Trägern aufgenommen wird. Am Ende der als Chorraum gebildeten Krypta steht ein Altar; auf dessen Mensa die freiplastische Gruppe des Cruzifixus mit Maria und Johannes. Ebenfalls in der Mittelaxe des Raumes, jedoch weiter nach vorn, der offene Steinsarkophag. Im Vordergrunde nun treten von beiden Seiten die vier hohen Geistlichen im vollen Ornat an die Bahre des Heiligen heran, während ganz vorn zwei Mönche knieen, das herabfallende Stück Fleisch und das rinnende Blut aufzufangen. Die Perspektive des Kryptaraumes ist offenkundig aufgesucht und wird absichtlich stark betont durch den Altar und die Tumba. Die Härte ihrer Wirkung ausgleichend, legt sich die Vordergrundskomposition quer herüber, breit und wuchtig, beinahe feierlich. Man hat kein Recht, diese Art der Raumdarstellung virtuos zu nennen, dazu sind ihre Mittel zu ursprünglich und, obwohl bis ins Kleinste durchstudiert und fein abgewogen, doch zu einfach und ihre Wirkung zu lapidar. Auf beiden Bildern, besonders dem letzten, fällt eine große Zurückhaltung in der Bewegung auf; es ist alles beruhigt, auch die einzelne Figur klar herausgehoben und geschlossen. Wenn man in der Schule irgendwo von Milde sprechen kann, so ist es hier. Die Detaildurchführung ist sehr sorgfältig. Den Mustern der Gewandbrokate, den Stickereien, dem Gefüge und der Form des Kleingewerblichen ist mit Gewissenhaftigkeit und wahrer Liebe nachgegangen. Die Bildung von Gesicht und Hand ist zwar nirgendwo edel, ebensowenig die Körperbehandlung, aber es ist doch eine menschliche und schlanke Form gewählt und fleißig durchgearbeitet.

Der Unterschied zwischen den beiden Tafeln der Quirinuslegende und den Passionsbildern ist evident. Ist das wirklich die gleiche Hand? Es ist mißlich, darauf zu erwidern. Erstlich sind die letztbehandelten Bilder von ungleich besserer Erhaltung; dann können sie später, wenn auch nur wenig, als die andern Tafeln entstanden sein, und schließlich war es für Tegernsee ganz natürlich, daß die Legende seines Klosterheiligen mit dem Aufgebot alles Könnens dargestellt wurde. Trotzdem empfiehlt es sich, zumal die Unterschiede solche prinzipieller und persönlicher Art sind, darum nicht vom größeren und geringeren Fleiße abhängig gemacht werden können, zwei Hände anzunehmen. Damit fällt die Annahme, der Altar sei von Mächselkirchner allein gemalt; da er den erhaltenen Nachrichten nach ein tüchtiger und bevorzugter Künstler war, so tut man gut, ihm die beiden besten Bilder der Folge als sein geistiges und technisches Eigentum zu überlassen, die Passionsszenen dagegen seinen Mitarbeitern zu geben. Die Autorenfrage taucht aber von neuem auf, sobald die ebenfalls aus Tegernsee stammende große Tafel mit einer Kreuzigung, welche der Schleißheimer Katalog (Nr. 45) nach dem Vorgange Mannlichs dem Füterer zuschreibt, mit in die Betrachtung gezogen wird. Diese gleichfalls sehr figurenreiche Kreuzigung, eine Grisaille, in drei durch einen gemalten statuengeschmückten Architekturrahmen hergestellte Felder eingeordnet, steht den Bildern der Quirinuslegende entschieden näher, als diese den Passionsszenen, jedoch nicht soviel, um die Identität des Meisters behaupten zu können. Die Zuteilung an Füterer, der, wenn man den erhaltenen Nachrichten folgt, in Tegernsee und zwar in den sechziger Jahren des Jahrhunderts nur Wandbilder gemalt hat, in den siebziger Jahren aber in München mit Aufträgen für das Münchener Rathaus beschäftigt war, entbehrt jeder sachlichen Begründung. Man muß an einen zweiten Gehilfen Mächselkirchners denken, der seiner Manier viel näher gekommen ist, als der Maler der Passionsszenen. Das Bild ist mit Ausnahme der Haare und Fleischteile ganz grau in grau gemalt. Die gotische Umrahmung, deren obere ausgezackte Bogen auf skulpierten Bündelsäulen ruhen und welche über und über mit Frei- und Reliefstatuetten bedeckt ist, spart an den beiden Bildseiten je zwei breite übereinanderliegende Flachnischen aus, in denen als Statuen gedachte Figuren stehen. Die eine rechts oben stellt den hl. Quirinus dar, die in der Ecke links unten aber den Baumeister des neuen Münsters, einen Hammer in der Hand. Das Ganze, nicht nur die Kleinarchitektur und Plastik selbst, sondern auch das im eigentlichen Sinn Figurale und Szenische macht so stark den Eindruck von gemalter Plastik, daß man

glauben muß, es sei das Werk ein Ersatz für wirkliche Architektur und Plastik gewesen und habe an einer Stelle gestanden, die sonst von solcher eingenommen war. Es kann das aber nur der Lettner gewesen sein, in dessen Mitte, also vor dem Choraufgang, der Kreuzaltar zu stehen pflegte. Die Tafel selbst wird auf dem Kreuzaltar gestanden haben, ersetzte zugleich aber den Lettner durch die von ihm herübergenommene Plastik und Architektur. Daß der Meister ältere Plastik wirklich für seine Figuren studiert hat, geht aus den hie und da vorkommenden altertümlichen Stellungen und Gewandmotiven hervor, während doch das Stück nicht wohl früher als die übrigen Tegernseer Fragmente geschaffen sein kann, wie unter anderem die ihm eigenen Rückansichten und starken Drehungen der Figuren erweisen, welche auch Mächselkirchner und der Maler der Passionsszene mit Vorliebe anwenden.

Unter den bei Westenrieder anfgezählten Arbeiten Mächselkirchners findet sich eine, die mit folgenden Worten angeführt ist:

„Auch ain Tafel in dye Capeln zu sand Quirin Prun an dem See anno Dei 1474.“ Wie das bei Legendentafeln für Wallfahrtskapellen üblich war, mag die genannte das ganze Leben und Leiden des Kapellenheiligen in einer ganzen Reihe kleiner abgeteilter Darstellungen mit erklärenden Unterschriften enthalten haben. Ein derartiges Bild kam aus Tegernsee nach Schleißheim (Nr. 53). Des Stils und der Tracht halber muß die Tafel bis etwa zum Jahre 1510 herabgerückt werden. Nun findet sich am Bildrand unten eine mehrzeilige Inschrift, die älter ist, als die einzelnen Bilder und ihre Inschriften selbst. Es scheint demnach, als stäken ältere Bilder unter einer Übermalung, welche diese älteren Bilder (sie mochten durch Feuchtigkeit gelitten haben) nicht nur säuberlich zudeckte, sondern auch in den Stil der Zeit übersetzte, sie gewissermaßen nur als Vorlagen benutzend. Sollte dies richtig sein, so wäre die Tafel höchstwahrscheinlich mit der im Extrakt genannten identisch. Die heute auf ihr zu sehende Malerei ist nicht von Belang.

Nach Föhringer, oberb. Archiv XII S. 266 ff., rühren auch die aus dem alten Hofe zu München ins Nat.-Museum übertragenen sieben Freskofiguren aus einer Serie bayerischer Herzöge von der Hand Mächselkirchners her, und zwar als ein Werk, das um ein Dezennium älter ist, als die Tegernseer Arbeiten. Da die Übertragung der Fresken mit einer sehr weitgehenden Restaurierung verbunden war, so läßt sich auf Grund stilkritischen Vorgehens nur mit Reserve etwas sagen. Zieht man den Zeitunterschied in Betracht, dann darf die Altertümlichkeit der freierfundenen Herzogfiguren nicht Wunder nehmen. Die Art, wie Karl

Martell als Rückenfigur gegeben ist, hat aber soviel Analogien unter den Arbeiten aus Tegernsee, daß die Vermutung, sie seien aus Mächselkirchners Werkstatt, nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisen sein wird. Unmotiviert ist diese Rückenfigur, so wunderlich sie als Porträt anmutet, nicht; die den Dargestellten schlecht beleumundende Inschrift gibt deutlich genug zu erkennen, von welcher Seite man den Ahnen am liebsten sah, und seine Darstellung von der Rückseite ist ein Akt naiver Rache an seinem Andenken.

Es erübrigt noch, von dem Kolorit der Tegernseer Tafeln etwas zu sagen. Daß die letztbesprochene Kreuzigung als Grisaille behandelt ist, fällt weniger auf, als die Halbgrisaillen der Passionsszenen. Es ist nun, besonders bei den Niederländern, aber auch bei den Schwaben, gar nicht selten, daß die volle Farbe erst bei den Bildern der Innenseite eines Altars zur Verwendung kommt. Hier aber sind auch zwei Breitbilder, die die Mitte des geöffneten Altars eingenommen haben müssen, als Halbgrisaillen gemalt, und das Weiß, im Schatten verschiedenfarbig abgetönt, beherrscht das gesamte Kolorit, unterdrückt die an Kleidungsstücken, Waffen usw. verwendeten lebhafteren Farben. Bis zu einem gewissen Grade ist dies auch der Fall bei den beiden Bildern der Quirinuslegende, wo sich jedoch das Weiß mit ganz lichtem und aufgehelltem Grün, Blau und Rot zu einer edlen, leichten und gefälligen Farbenharmonie vereinigt. Da das gleiche bei keiner anderen Arbeit der Münchener Schule vorkommt, so kann hierfür nur der Geschmack des die Ausführung der Bilder leitenden Meisters bestimmend gewesen sein.

Die acht Tafeln mit Bildern aus der Ottilienlegende zu Möschenfeld, vom ehemaligen Hochaltar der Wallfahrtskirche stammend und in die Brüstungen der beiden Westemporen eingelassen, unterscheiden sich durch gewisse Altertümlichkeiten und Schwächen ebensosehr von den Tegernseer Arbeiten, wie sie sich durch Komposition, Landschaftsdarstellung, Körperbehandlung und Kolorit den späteren Werken der Schule nähern. Die Bilder, welche etwa gleichzeitig mit den Tegernseer Arbeiten anzusetzen sind, berühren durch die ihnen eigene Befangenheit, die geradezu schüchterne Verwertung des neuen naturalistischen Könnens so sympathisch, daß Schrott in der Beilage zur Augsb. Postzeitung 1884 Nr. 28 als Heimat derselben das Elsaß annehmen möchte, wo der Kultus der hl. Ottilie, als ihrem Geburtslande, am ausgedehntesten war. Daß dies nicht angeht, ergibt ein einziger Blick auf das Kolorit, auf die fleischigen Gesichtstypen, die von unverkennbarem Münchener Schnitt sind, und nicht zum wenigsten auf die Darstellung der Architektur und der

Innenräume. Die Erzählung der acht Szenen geht mit großer Lebendigkeit und im frischen Fluß vor sich. Was Mienenspiel und Körperbewegung nicht auszudrücken vermögen, ist den unverhältnismäßig kleinen Händen überlassen; ja, das Spiel derselben ist so lebhaft und vielfältig, wie nicht leicht bei einem zweiten deutschen Maler, und es beherrscht auf einzelnen Bildern die Szene vollkommen. Was bei einem Werk der Münchener Schule sehr auffällt, ist die den Bildern eigene Spröde, zuweilen auch etwas steife Grazie und Lieblichkeit; das gilt nicht nur für das Figurale, sondern auch für Architektur und Landschaft. Zum Teil wird es bedingt durch die scharfe und dabei delikate zeichnerische Linie, zum Teil durch die Freude am Klein- und Beiwerk, durch eine große Sauberkeit der Arbeit und einen gewissen, fast „wirtschaftlichen" Ordnungssinn. Mit Vorliebe sind Durchblicke in hellere Räume gegeben. Blumen liegen auf den Boden gestreut; in der Landschaft befinden sich durchgesägte Baumstümpfe; an den Betten ist das Holz gerissen, an einer Kirche ein Fenster zerbrochen; auf dem dritten Stück der Folge tritt ein äsendes Reh aus den Büschen; was alles von einer Freude an der Beobachtung im Kleinen zeugt, wie sie die Münchener sonst nicht kennen. Das Kolorit ist bunt, aber noch licht und hilft die Komposition klären. Rosa, Zinnober, Lichtgrün, Hellgelb, Schwarz und Weiß sind bevorzugt. Sehr gut ist die Wirkung schwarzer Nonnenmäntel auf hellem Grunde beobachtet. Die Innenarchitektur, d. h. die Wände derselben sind hellgrau und graugrün; die das hellgelbe Gewölbe in den Ecken tragenden Schlanksäulchen weißrötlich. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die nicht sichtbaren Rückseiten der Tafeln ebenfalls bemalt sind, am ehesten mit Szenen aus der Passion. Dies wäre mit größerer Sicherheit anzunehmen, wenn die Predella, welche aus Möschenfeld in das bayr. Nat.-Museum (Raum 14) gekommen ist, mit den Tafeln zusammen zum gleichen Altare gehört hat. Diese Predella zeigt auf der Vorderseite eine Kreuztragung, die jedoch keinesfalls von gleicher Hand wie die Tafeln selbst stammt, auch nicht aus der gleichen Zeit. Sie mag um 1490 gemalt sein und hat für die Figur eines Knechtes den bekannten grotesken Läufer aus der Schongauer'schen Kupferstichpassion (B. 16) entlehnt.

Vier Tafeln mit der Legende von der Auffindung des hl. Kreuzes, welche sich in Wettlkam vom dortigen Hochaltar erhalten haben, stehen stilistisch und zeitlich mit der Ottilienlegende im innigsten Zusammenhang.

Als Entstehungszeit dieser Tafeln gibt das Denkmälerinventar die Jahre 1520—30 an, indem es dabei der Erbauungszeit der Kirche

folgt. Obwohl die Übermalung des 17. Jahrhundderts, welche einem rohen Überschmieren gleichkommt, die ursprüngliche Farbe völlig zugedeckt hat, so läßt sie, Komposition, Trachten, Bewegungen und gewisse Details beibehaltend, doch noch erkennen, daß die Bilder dem Ende des 15. Jahrhunderts angehören*). Mehr als die Konstatierung, daß sie mit den Möschenfelder Bildern sehr nahe verwandt sind, läßt jedoch ihre schlechte Erhaltung nicht zu.

In den Jahren 1479/80 wurde die nahe bei München liegende Kirche zu Pipping, wie eine Inschrifttafel in derselben besagt, mit Unterstützung des Herzogs Sigismund erbaut, mit Wandbildern geschmückt und mit drei Altären versehen. Von den Wandbildern soll später die Rede sein. Von den Altären, deren Flügel gemalt sind, ist seiner milderen Grundstimmung halber der Hochaltar, zu Ehren des hl. Wolfgang, Bischofs von Regensburg, geweiht, derjenige, welcher am altertümlichsten erscheint. Die Innenseiten der Flügel, sowie zwei an der nördlichen Langhauswand aufgehängte Bilder, die ursprünglich zum Hochaltar gehörten, erzählen aus der Legende des hl. Wolfgang: Wie er, seinem Ruhme und der ihm dargebrachten Verehrung zu entgehen, sich in die Felseneinsamkeit des Falkenberges zurückgezogen hat, wie ein in der Wildnis streifender Jäger ihn auffindet und zur Rückkehr in sein verlassenes Bistum überredet, wie er tauft, wie er seine Fußspuren in einer Steinplatte zurückläßt, wie fromme Pilger zu seinem Grabe wallfahrten und andere, darunter Kranke, zu der Kapelle, vor welcher das Wunder der Fußspuren geschehen ist. Der Hintergrund dieser Szenenfolge ist je nach der Darstellung von reicher Landschaft oder Architektur ausgefüllt, darüber der blaue Grund mit goldenen Sternen. Die Erzählung ist eben so einfach, wie sie fließend und sprechend ist. Dazu trägt bei, daß die Figuren, es kommt dies auch später noch bei Bildern kleinen Formates vor, im Verhältnis zur umgebenden Landschaft und Architektur zu groß gebildet sind. Der Heilige selbst ist, immer im Ornat, dargestellt als ein schon ziemlich bejahrter Mann mit einem relativ feinen Gesicht, in welchem der Maler versucht hat, das Abgehärmte geistigen Mühens zum Ausdruck zu bringen. Die Bewegungen sind gehalten, erreichen aber die natürliche Flüssigkeit nirgends; es ist bezeichnend, daß der Meister es nirgends zu stande bringt, eine bestimmte Bewegung aus dem derselben am nächsten liegenden Gelenke hervorgehen zu lassen, z. B. die Bewegung der Hand aus dem Handgelenk, die des Unterarms aus dem

*) In die gleiche Zeit setzt B. Riehl, Gesch. der Münchener Plastik etc. S. 431 die Bilder.

Ellbogen usw., sondern er greift zurück bis zum letzten möglichen Ausgangspunkt, für das gewählte Beispiel die Schulter, und kommt damit zu dem Ende, daß jede Bewegung den Körper zu sehr beansprucht und dennoch steif und ausdruckslos bleibt. Um so bewundernswerter ist die auf die Wiedergabe des Materiellen und Stofflichen gerichtete Sorgfalt. Es ist der peinlichen Einzelbeobachtung ein weiter und fördernder Spielraum gelassen. So ist der Ornat des geflüchteten Bischofs, der nicht einmal die Handschuhe von seinen Händen getan hat, so ist der Jäger mit seinen zwei Hunden an der Leine, so ist die Außen- und Innenarchitektur und ihre Ausstattung, der Grabstein des Heiligen, die wächsernen Votivmodelle auf Grund einer das Äußere eines Körpers und Gegenstandes eingehend studierenden Beobachtung gemalt. Wo Landschaft den Hintergrund füllt, steht diese schon ganz auf dem Boden der kommenden Münchener Malerei. Es ist die einigermaßen weiche malerische Behandlung, die sich an Hügelketten, Flüssen, Buschwerk und Stadtbildern erprobt und, die Nähe reich und im Einzelnen ausstattend, in den Fernen — ein Zeugnis dafür, daß die Münchener Maler Sinn und Auge für die atmosphärischen Verhältnisse der moorreichen Hochebene, auf welcher sie lebten, gehabt haben — immer relativ detail- und farbloser wird. Die Predella des Altars, heute nur noch die Brustbilder Mariä, Christi, Petri und des Johannes Ev. enthaltend, vertritt, flüchtig ausgeführt, gerade noch das Mittelgut der Schule.

Einen wesentlich anderen Charakter tragen die Flügelbilder der beiden Seitenaltäre. Hier kommt unaufgehalten das wahre Naturell der oberbayerischen Maler zum Durchbruch. Wenn die Bilder des nördlichen Seitenaltares, darstellend, wie der hl. Leonhard drei Gefangene aus dem Stock befreit und wie der hl. Sigismund enthauptet wird, noch in den Grenzen des Menschlichen verharren, so tut der Darsteller des Sebastians- und Laurentius-Martyriums (südlicher Seitenaltar) alles Erdenkliche, dieselben zu überschreiten; nicht etwa durch rohen Gleichmut, sondern durch ein wahres Behagen am Scheußlichen. Beide Bilder sind aber landschaftlich ungemein interessant und für die künftige Entwickelung wichtig. Dem Sebastiansmartyrium ist eine tiefe Flußlandschaft beigegeben; den Hintergrund der Szene aber, wo Laurentius auf dem schief im Bild stehenden Roste gebraten wird, bildet die spitzzackige Silhouette einer türmereichen, aus gesehenen Motiven etwas bunt und wirr zusammengefügten Stadt, durch deren Torbau — ein Lieblingsthema der Münchener — der Blick auf ein Stücklein Straße und Häuserreihe fällt. Ein einigermaßen treues, von malerischer Phantastik absehendes „Ideal-

porträt" einer deutschen Stadt gibt der linke Flügel des nördlichen Seitenaltars. Die gleiche Kirche bewahrt noch zwei schmale hohe Flügelbilder, die einstmals zu einem der Seitenaltäre gehört haben mögen. Sie enthalten die ganzen Figuren des hl. Wolfgang im Bischofsornate und des hl. Sigismund im Ritterkostüm, von weicherem Formencharakter, als alles übrige.

Die drei Altäre sind gewiß nicht von gleicher Hand, jedoch steht der Annahme nichts im Wege, sie seien in einer einzigen Werkstatt bestellt und ausgeführt worden. In näherem Verhältnis zu den Fresken der Kirche stehen sie, abgesehen vom allgemeinen Schulzusammenhang, nicht.

Drei oder vier Jahre später (1483) entstand der Flügelaltar in der Kirche Sancta Maria in Ramersdorf, dessen Inhalt und Stiftung sich auf den Kreuzpartikel bezieht, welchen Kaiser Ludwig der Bayer vom Pabst erhalten, auf seinen Sohn Markgraf Ludwig von Brandenburg vererbt hat, und welchen dieser in die Kapelle zu Ramersdorf gestiftet haben soll*). Ein Relief der Kreuzigung füllt den Schrein, Reliefs aus der Passion die Innenseiten der Flügel, alle mit gemalten Hintergründen, die zum Teil gemalte Architektur und Staffage enthalten. Auf die Außenseiten der Flügel ist die Geschichte des Kreuzpartikels gemalt, seine Verleihung an den Kaiser, die Weitergabe an dessen Sohn, die Stiftung des Partikels in die Kapelle, wobei im Hintergrund an der Wallfahrtskirche gebaut wird, schließlich die Meerfahrt des Markgrafen. Auf den Standflügeln befinden sich unten links der hl. Sixtus und Wolfgang, rechts die hl. Margareta, oben links die hl. Barbara mit Krone und Turm und die hl. Katharina. Die beiden letztgenannten Bilder sind im Gegensatz zu den übrigen ungefähr quadratischen, im Hochformat gehalten, und die Bildung der beiden auf ihnen befindlichen heiligen Frauen weicht beträchtlich von dem vorgeschrittenen, harten naturalistischen Stil des gesamten Werkes ab. Es sind edle, von träumerischer Süßigkeit ganz durchflossene Gestalten, welche ruhig und gemessen dastehen; die Gewänder von großem, weichem Farbenwurf; ein keuscher, rührend sanfter Ausdruck beseelt die Gesichter. Kein Zweifel: es sind zwei Tafeln, die weder von derselben Hand, noch zur gleichen Zeit mit den übrigen geschaffen wurden. Vielleicht sind sie von einem älteren Altare genommen, etwa um 1450 entstanden. Wenn sie, wie wahrscheinlich ist, das Werk eines Münchener Meisters sind, so war dieser noch ein in der älteren idealisierenden Richtung Befangener. So ungefähr möchte man sich die Malereien des Gabriel Angler vorstellen, des Schöpfers des großen

*) Lipowsky, Urgeschichten v. München II § 103.

Hochaltars für die alte Frauenkirche (1434—37). Dagegen stimmen die beiden weiteren Bilder auf den Standflügeln mit denen der beweglichen Flügel ganz überein. Da sind die gleichen kurzen Figuren, dicken starkknochigen Köpfe, hart modellierten, starr- und großäugigen Gesichter mit ihrem fast blöden Ausdruck, die groben wie aus Holz geformten Nasen, der große, breite, mit dicker Unterlippe versehene Mund, das einzelnen Figuren in besonders hohem Grade eigene geschnitzt-Marionettenhafte, dies wunderliche Wesen und Gebahren, das an eine wohlbekannte Sorte von zugleich unheimlichem, groteskem und komischem Spuk erinnert. Da schließlich die gleichen scharfen, stark akzentuierten Faltenbrüche. Dabei ist die Erzählung auf den Außenseiten der beweglichen Flügel geschickt und deutlich; sie wird von den lebhaften Gesten der schweren Hände grob, aber wirksam unterstützt. Drei dieser Bilder sind als Interieurs behandelt, die Architektur nicht schlecht. Sie steht, um die Szene bequem einordnen zu können, überall schief im Bild und vermeidet so die Gefahr, welche ein Innenraum, indem er senkrecht auf die vordere Bildfläche gestellt ist (siehe oben die Besprechung der Beisetzung des hl. Quirinus in Burghausen), mit sich bringt. Geschickt sind Ausblicke in tiefer liegende, belebte Straßen gegeben; einmal der Bau einer Kirche, wo alles geschäftig am Werke ist. Der Boden der Interieurs ist mit verschiedenfarbigen Platten belegt und mit Blumen bestreut. Die verputzten, wohl abgetönten Wandflächen werden an Ecken und Türöffnungen von Fugenmauerwerk eingefaßt. Dem letzten Bilde der Szenenfolge, der Meerfahrt des Markgrafen, merkt man es an, daß für die Landschaft derselben ein Naturvorbild, das direkt auf die Tafel übersetzt werden konnte, nicht vorhanden war. Auch ist das Größenverhältnis der Meerfahrer zu ihrem Kahne so unglücklich, daß für deren Unterkörper ein Platz nicht mehr vorhanden ist. Dagegen ist die Detailbeobachtung oft von überraschender Eindringlichkeit, und mancherlei, was dem Maler aus seiner Umgebung vertraut war, ist mit in die Bilder gekommen. Brokate, Gewandstickerei, die malerischen Mauerflächen, der Kahn mit seinem Segel und der es haltende Strick, eine Kreuzigung als Statuengruppe über dem Stadttor, der Altar in einer Kapelle sind genau studiert und nach dem Eindruck der nächsten Nähe wiedergegeben. Die gemalten Mittel- und Hintergründe der Reliefs sind zwar so gut wie neu gemalt (bei der Restaurierung), scheinen aber vom gleichen Maler wie die Bilder gewesen zu sein. Im Kolorit herrschen, so farbig es ist, Grün und Rot vor; das beruhigende Blau fehlt, wie bei fast allen Münchener Bildern, ganz.

Hiermit ist der starkbewegte, detaillierende Naturalismus an derjenigen Stelle seiner Entwickelung angelangt, wo von ihm gesagt werden kann: er ist reif. Gleichmäßig beherrscht er alle Mittel, die seinem Zwecke dienen können: die verschränkte, energische Komposition, die lebhafte, starke, unschön-harte, gewaltsame Bewegung, Landschaft und Innenräume, die volle, mannigfach nuancierte und — was nur dem Münchener eigen ist — tonig zusammengehaltene Farbe. Und nun machen es die erhaltenen Werke unmöglich, daß man von Stück zu Stück im chronologischen Fortgange schreite; es ergeben sich vielmehr unter Werken, deren Entstehungszeiten bis zu drei Dezennien auseinanderliegen, so innige engste Schul- und Werkstattzusammenhänge, welche in der Wirksamkeit bestimmter Künstlerpersönlichkeiten ihre Ursache haben müssen, daß die Gruppenbehandlung auf Grund gemeinsamer Merkmale zur Notwendigkeit wird. Es seien diejenigen Arbeiten, welche sich um den maßvollsten Meister der Schule, den der Blutenburger Altäre, wenn auch lockerer, als dies bei der zweiten Gruppe der Fall sein wird, scharen, zuerst besprochen*).

*) Eine Anzahl Bilder dieser Gruppen sind, meist zusammen mit den Arbeiten aus Tegernsee, in fast allen Handbüchern, bei Schnaase, Förster, Woltmann, Janitscheck, Lübke, sogar bei Kugler und Waagen genannt und mehr oder minder ausführlich geschildert.

Die Altäre von Blutenburg und ihnen Verwandtes.

Bayersdorfer hat einst geglaubt, es lasse sich ein „Meister von Polling" konstatieren. Er tat es im Hinblick auf zwei Bilder, welche, von einem Flügelaltar herstammend, aus dem Kloster Polling in die Kirche zu Pullach b. München gekommen sind. Diese Bilder, von denen das eine das Martyrium des hl. Vitus und seiner Pflegeeltern darstellt (es trägt an der Altanebrüstung des im Vordergrunde stehenden Hauses die Jahreszahl 1489), das andere die Steinigung Stephani, sind Münchener Arbeiten; daran kann kein Zweifel bestehen. Das Weihedatum 1489 eines Altares ist aus Polling nicht überliefert. Es läßt sich deshalb nicht feststellen, ob die Bilder schon ursprünglich für Polling gemalt waren*). Das mit der Jahreszahl versehene vereinigt drei Szenen aus dem Lebensende des hl. Veit. Im Mittelgrunde sind zwei Löwen gegen den Heiligen und seine Pflegeeltern Modestus und Crescentia losgelassen; sie sind im Begriffe, beruhigt und zahm sich vor die Füße der Märtyrer zu lagern. Den Vordergrund füllt auf der rechten Seite das Gefängnis aus, in welchem die Drei, ergeben in ihr Schicksal, hinterm Gitter sitzen, und links der Feuerofen, augenscheinlich nach dem Muster der oberbayerischen Dorfbacköfen gebildet, aus welchem die Flammen schlagen und in den der Maler die Märtyrer in der gleichen Stellung, wie sie im Gefängnis sitzen, und mit der gleichen Ergebenheit gesetzt hat. Das Feuer wird von einem Schergen geschürt, der in schneller Tänzerbewegung, ähnlich derjenigen der Maruskatänzer (im alten Rathaus zu München), sich vor dem Ofen bewegt; Brennholz und ein Blasebalg liegen herum. Kaiser Diokletian sieht von der Loggia des Gefängnisses aus der Vollziehung seines Befehles zu, und aus den Giebelfenstern des gleichen Hauses beugen sich neugierige Zuschauer. Eine reiche Landschaft zieht gegen den Horizont, und eine aus natürlichem Zweigwerk gebildete goldene Ranke, in ihrer Stilart und Bogenform häufig auf Münchener Malerarbeiten anzutreffen,

*) Das wäre von Interesse, weil zwei große Tafeln aus Polling (die „Kreuzigung" No. 54 und der „Ölberg" No. 55 in Schleißheim) gleichfalls nicht der einheimischen Schule d. h. der v. Weilh. angehören.

schließt oben ab. Das Gefängnis, als gotisches Haus mit Treppengiebel und einem kleinen Erker gebildet, an der Bogenöffnung der Loggia mit Wappenbildern versehen, die Bogenöffnung selber auf schlanken frühgotischen Säulchen ruhend, ist ein von jetzt ab auf Münchener Bildern häufig wiederkehrendes Bildrequisit. — Die Steinigung Stephani läßt sich kaum besser schildern, als es Lübke in seiner Geschichte der deutschen Kunst (1890) getan hat: „Hier ist mit entwickeltem Raumgefühl die Schar der Angreifer geschickt verteilt und in den verschiedenen Bewegungen, wenngleich nicht immer ohne Zwang, doch überaus energisch geschildert. Voll edler Schönheit die Gestalt . . . des Heiligen, dessen zarter Kopf innigste Ergebung ausdrückt.“ Auch hier fallen die drehenden Stellungen auf. Sie rühren daher, weil es dem Maler noch unmöglich ist, eine starke Kraftanstrengung durch abgewogenen Rhythmus der Glieder anschaulich zu machen; um nicht ausladende und über den Rahmen des Bildes hinausgreifende, die Einheit einer Figur zerreißende Bewegungen darstellen zu müssen, knickt er die Glieder in ihren Gelenken, sodaß sie sich übereinander schieben und schneiden. Dadurch behält die Figur ihre Geschlossenheit, die Bewegung aber wird gehackt, drehend, kurzatmig und behält eine scheinbar absichtliche Künstlichkeit. Eine Gestalt jedoch, wie die Stephanis selbst, der betend und die Steinwürfe in Demut empfangend im Vordergrunde kniet, ist geschlossen und ruhig; fast symmetrisch und gleichsam musikalisch läuft die Silhouette herab, und am Boden breitet sich in schönen Faltenschichten das Gewand aus. Für die Landschaft mit ihrer gotischen Stadt im Hintergrunde und den oberen Abschluß gilt das Gleiche wie oben. Es zeichnet die Pullacher Bilder ein etwas milderer Sinn und Grundcharakter vor anderen Münchener Arbeiten aus. Das Wilde und Schreckhafte ist nicht so stark betont, sie halten sich ferne von der blutrünstigen Karikatur. Unbedingt zu nehmen ist das nicht; noch genug der Gewöhnlichkeit ist vorhanden. Mit dem gleichen Vorbehalt hat man an

die Wand- und Altarbilder in Blutenburg

heranzutreten*). Blutenburg ist die Alters- und Ruheresidenz des Herzogs Sigismund gewesen. Er brachte dort seine letzten Lebensjahre zu und

*) Sighart ist gerade hier sehr kritisch gewesen. Seine Begeisterung für alles, was gotisch war und gotisch hieß, hat ihn die Mängel der Münchener Schule nicht übersehen lassen. Er zieht durchaus die Werke des „idealistischen“ Stiles denen des „naturalistischen“ vor, und der Verfasser glaubt dem trefflichen Manne für dies gediegene Geschmacksurteil nicht besser danken zu können, als indem er sich zu seiner Meinung bekennt.

er starb dort. In den Jahren 1488—91 hat er die Blutenburger Schloßkapelle bauen lassen, sie innen und außen mit Fresken versehen, mit Statuen, gemalten Fenstern und drei Altären geschmückt. Von den Wandbildern ist nicht mehr viel zu sehen. An der inneren Westwand erkennt man noch zur Not unter Putz und Tünche eine Kreuztragung Christi, deren Leidenszug mit großem Geschick in der Ausnutzung des Raumes auf die ganze Wand verteilt gewesen zu sein scheint. Außen zieht sich unterm Dache ein ornamentaler Maßwerk- und Wappenfries hin, und zwischen die wenig vortretenden Strebepfeiler der Südseite sind große Wandbilder verteilt, die wenigstens so weit erhalten sind, daß sie das bestimmte Urteil gestatten, sie seien in derselben Werkstatt entstanden, wie die Altarblätter der Kirche. Von der Ostseite angefangen, sind es folgende:

Der hl. Florian, Wasser ins Feuer gießend. Kopf, Arme, Wasserfaß und Brüstung sind noch kenntlich.

Die Anbetung der hl. drei Könige. Rechts Maria mit dem Kinde und Joseph vor dem strohgedeckten Stall. Links stehen zwei Könige, der dritte ist verschwunden. Ein großer goldener Stern über der Mitte.

Die hl. Verwandtschaft. Die Gruppe ist nur bis zum Knie erhalten. Ueber jedem Mitglied der hl. Sippe in großen Buchstaben der Name. Die Anordnung ist ungefähr die gleiche, wie auf der Predella des südlichen Seitenaltares. Vorn sitzen die Mütter mit ihren Kindern in einer Reihe; nur die hl. Anna selbst ist etwas hervorgehoben. Dicht dahinter und zwischen ihnen stehen oder sitzen die Männer. Die auffallende formale Uebereinstimmung gerade dieses Bildes mit der ebengenannten Predella macht es zur völligen Sicherheit, daß die gesamte Malerarbeit der Kapelle von einer einzigen Werkstatt besorgt wurde. Es folgen nunmehr: rechts der Eingangstür das überlebensgroße Bild des hl. Onuphrius, in der gleichen Weise dargestellt, wie auf dem Fresko aus dem Leblinghause (jetzt im National-Museum). Die Nonnen von Blutenburg nennen ihn, wie das auch bei dem Onuphriusbilde auf dem Marienplatz ehemals der Fall war, den „heiligen Christoph".

Ueber dem Portal die heilige Dreieinigkeit, Gott Vater den Leichnam des Sohnes auf dem Schoße, zwei Engel mit den Marterwerkzeugen.

Links vom Portal Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntnis, um welchen sich die Schlange ringelt. Es ist jammerschade, aber nur zu begreiflich, daß dieses Bild sehr demoliert ist. Es könnte uns Aufschluß darüber geben, in welcher Weise der Maler sich mit dem Studium

des Nackten auseinandergesetzt hat. Eine Figur Christi ist das nur bis zu einem gewissen Grade imstande, denn diese war ein Thema, bei welchem die Künstler in der Tradition befangen sein mußten. — Trotz ihrer Zerstörung sind die Bilder von großem Interesse. Ist auch dasjenige gering, was sie über ihren Stil und die Auffassung so großer und breitangelegter Kompositionen auszusagen vermögen, so genügt immerhin zu erfahren, daß man durch solchen Schmuck die einfache und reizlose Außenarchitektur, wenn sie nur von guten Verhältnissen war, zu beleben und vergessen zu machen wußte.

Das Innere aber gibt, abgesehen von der stillosen modernen Tünche, heute, wo die drei Altäre sich wieder an Ort und Stelle befinden, den ganzen ursprünglichen Eindruck der ehemaligen Schloßkapelle*). Die drei Altäre, an denen das Allzugewaltsame sorglich vermieden ist, geben dem einfachen, edlen Kirchenraum etwas von andächtiger Stille und gehobener Feierlichkeit. Daß auf den meisten Darstellungen derselben der irdische Boden verlassen oder nur, so weit notwendig, angedeutet ist, trägt hierzu manches bei.

Statt einer neuen Beschreibung sei diejenige der Kunstdenkmäler gegeben und daran die notwendig erscheinenden Zusätze und Bemerkungen gefügt.

„Hochaltar mit zwei Flügeln, ganz gemalt, um 1491 . . . Mittelfeld: „Die hl. Dreifaltigkeit“. Unter einem Baldachin sitzt Gott Vater, auf dessen rechter Schulter die Taube, und hält den nackten, zusammenknickenden Leichnam des Erlösers; zu den Füßen Gott Vaters knien zwei Engel, die einen leichten Flor halten, während oben zwei andere das Tuch des Baldachins zurückschlagen. Hintergrund Goldgrund mit gepreßtem Muster. Bei der Krone Gott Vaters und dem Heiligenschein Christi sind Steine eingesetzt. Das Bild gehört durch die großartige und tiefernste Auffassung zu den bedeutendsten Leistungen der bayerischen Malerei.“ Die Trauer in dem Kopfe Gott Vaters ist von düsterem, großartigem Ernst; es scheint, als habe dem Maler die Auffassung des Herrn zugrunde gelegen, der in den Wettern einherfährt. Die Anordnung ist, soweit dies möglich war, symmetrisch, wird aber durch den gebogenen Leichnam Christi jäh unterbrochen. Da an diesem Leichnam die Stigmata zu zeigen waren, so mußten Hände und Füße verkrümmt werden; der Maler tat dies, indem er jede Rücksicht auf Anatomie und

*) Die Verschiedenheit der Blutenburger Kapelle und der Pippinger reich ausgestatteten Dorfkirche ist von den Kunstdenkmalen sehr glücklich betont und auf seine Ursachen zurückgeführt worden.

auf das Schönheitsgefühl außer acht ließ; die Gelenke des Körpers sind bewegungslos, die Hand z. B. in den Unterarm so eingefügt, als ob sie mit ihm aus einem Stück wäre. Von wirklichem Zartgefühl aber zeugt die Behutsamkeit, mit welcher der Körper durch einen dünnen Schleier hindurch von Gott Vater und den Engeln gefaßt und gestützt wird.

„Innenseiten der Flügel. Links: Taufe Christi. Christus steht im Jordan, links der segnende Johannes der Täufer, rechts schwebt ein Engel hernieder mit dem Rock des Herrn. Hintergrund Landschaft mit Felsen und einer Stadt. Die Luft als gemusterter Goldgrund, auf dem Gott Vater von drei Engeln getragen den Sohn segnet." Die Versuchung, an den Stich Schongauers (B. 8) zu denken, liegt nahe. Es scheint jedoch, als habe sich gerade für die Darstellung der Taufe unter Zugrundelegung des Stiches ein bestimmter Kanon gebildet, der in ganz Deutschland maßgebend wurde. Und bekanntlich hatten ja die Maler ihre „Rezepte", nach welchen sie in jedem einzelnen Falle verfuhren.

„Rechts: Krönung Mariä durch die hl. Dreifaltigkeit: Maria kniet betend vor dem Throne, auf dem die Dreifaltigkeit in Gestalt dreier gleicher Männer in königlichem Gewande sitzt. Mit einer Hand setzt jeder der Drei Maria die Krone auf, mit der andern hält der rechts die Weltkugel, der links den Szepter, während sie der mittlere segnend erhoben hat. Neben und über dem Throne lobpreisende Engel. Hintergrund gemusterter Goldgrund." Die strenge Komposition gibt dem Bilde etwas ungemein Würdiges und Feierliches.

„Außenseiten der Flügel. Rechts: der hl. Sigismund als jugendlicher König, in der rechten Hand den Reichsapfel, in der linken das Zepter und einen Zettel mit der Inschrift: Miseriator tibi omnipotens Deus. Unten das bayerische Wappen." Dem Maler war sichtlich darum zu tun, das Idealbild eines schönen jungen Mannes zu geben, und so klingt in dem Bild der Typus des Rittertums deutlich nach.

„Rechts: Herzog Sigmund kniet in einem Betschemel, zwischen den Händen hält er einen Zettel: „Sancte Sigismunde ora pro me." Der Herzog, bartlos mit scharfgefurchten Zügen, trägt eine Haube und einen langen pelzbesetzten Mantel. Hinter ihm Bartholomäus mit dem Messer in der Linken." Das Bildnis des Herzogs, eines grämlichen durch Lebenserfahrungen gegen die Welt verbitterten Mannes, gibt sicher einigermaßen richtig die Züge des Alternden wieder. Ein wirklich gutes Porträt ist es jedoch nicht, und von dem Schematismus seiner einmal gewohnten Gesichtsbildung ist der Maler nicht losgekommen. Das in der Schleiß-

heimer Galerie befindliche Brustbild des Herzogs (No. 48) ist eine merkwürdiger Weise im Gegensinn gegebene Kopie des Blutenburger Stückes.

„Predella: Vorderseite: Auf gepreßtem Goldgrund die sehr originellen und charakteristischen Brustbilder der vier Evangelisten. Rückseite: das Schweißtuch der Veronika." Von der Vorderseite der Predella sagt Lübke, „sie zeige ein scharfes Eingehen auf realistische Bildnistreue". Dies ist dem Maler in der gleichen bedingten Weise, wie bei dem Bildnis des Herzogs gelungen. Er weiß sehr wohl das treuherzig ernste Wesen des Matthäus, die Hingebung an geistige Arbeit bei Johannes, das schwärmerische Pathos bei Lukas und eine finstere, fast fanatische und bösartige Verbissenheit bei Markus zu charakterisieren. Es ist aber eben so sicher, daß ihm für die vollendete Wiedergabe ausgeprägter Charakterköpfe, wie sie ihm im Leben begegnet sein mögen, die Formenmanier und die einmal festgelegten Typen der Münchener Schule, obwohl der Natur entnommen, hindernd im Wege gestanden haben. Originell ist die Art, wie er mit den Evangelistensymbolen verfährt. Der Engel liegt dem Matthäus schlafend im Arm, und der Evangelist scheut sich ihn zu wecken; der Adler sieht dem Johannes ins Buch und liest, was dieser gerade geschrieben hat; der Ochse des Lukas hat seinen Kopf ins Buch gelegt und ruht so aus, und der Löwe des Markus scheint ebenso grimmig und angriffbereit zu sein, wie sein Herr. Eine goldene Ranke, deren Stämme sich in die Tischplatte senken, hinter welcher die Evangelisten sitzen, trennt ihre Brustbilder und bildet eine Art Laube über ihnen.

„Nördlicher Seitenaltar: um 1491: „Christus in der Herrlichkeit." Christus, dessen Mantel vier Engel halten, trägt königliches Gewand und die Papstkrone, in der Linken hält er die Weltkugel, mit der Rechten segnet er. Von links und rechts strömen zahlreiche Menschen herbei, Christus zu verehren. Unterschrift: „Sanctus Dominus Deus sabaoth pleni sunt celi et terra gloria tua."

„Predella: Brustbilder der vierzehn Nothelfer, gemalt." Unter den Verehrern Christi sind die Madonna, Petrus und Johannes Baptista sofort zu erkennen. Das Gewühl der Herbeiströmenden und sich Entfernenden hat der Maler durchaus nicht zu bewältigen gewußt. Er gibt weder Raum noch Luft zwischen den einzelnen Personen und läßt sich gegen den Hintergrund damit genügen, daß er ein Kopfsegment neben das andere klebt, und so ist ihm das künstlerisch Wichtige, den Eindruck des Ab- und Zuströmens, des vielfältig Bewegten zu geben, völlig mißlungen. So sehr unser Meister durch eine etwas mildere Gesinnung sich

vor seinen Landsleuten auszeichnet, in der Raumdarstellung ist er unter die schwächsten derselben zu zählen.

„Südlicher Seitenaltar: „Verkündigung.“ Maria kniet betend nach rechts hin gewendet, dreht sich aber nach dem von links kommenden Engel Gabriel um, der von vier Engeln begleitet wird, in der Höhe Gott Vater. Hinter Maria das Bett, neben dem ein Tisch, auf dem Bücher, ein Teller mit Kirschen ꝛc. stehen. Am unteren Rande steht: „Ecce virgo ancilla concipiet et pariet filium et vocabitur nomen ejus Emanuel 1491.“ „Predella: Ganze Figuren der hl. Sippe, mit nochmals der Jahreszahl 1491 . . . . . .“ Bewegung und Ausdruck des Engels und ebenso das Scheue in der Haltung der Maria sind mit das Beste, was der Meister zu geben vermocht hat. Indem er sich jedoch bemühte, auch dem Kopf der Maria eine vollendete Demut zu verleihen, hat derselbe einen Ausdruck erhalten, der jeder geistigen Hoheit ermangelt.

Trotz aller Ausstellungen jedoch, welche, sieht man einmal näher zu, sich aufdrängen müssen: der feierliche Gesamteindruck bleibt bestehen. Mag manches davon in den Mängeln des Meisters mit seinen Grund haben, die Vermeidung jeder gewaltsamen Bewegung, die Beschränkung des Räumlichen auf dasjenige, was durchaus notwendig war, um den Vorgang sprechend zu machen, die Gehaltenheit der Gebärden, die milde, oft hoheitsvolle Ruhe des Ausdrucks, der durchgehends angewandte Goldgrund, die breiten Nimben, das reichliche Gold an den Gewändern, das tiefe Rot und dunkle Braun der gemusterten Stoffe, die Gebundenheit und harmonische Sattheit des Gesamtkolorits, das gibt zusammen eine Wirkung, die derjenigen gleicht, welche von den langen mächtigen Tönen einer Orgel ausgeht.

Zu vieles und scharf hervortretendes Detail ist vermieden, und doch ist alles mit unendlichem Fleiße und auffälliger Sorgfalt gemalt, nicht überall zum Vorteil der Bilder. Die Mühe ist zu bemerklich und die Ursache einer gewissen Glätte und Kühle geworden; statt der Frische des immer Neuen sind Monotonie und Starrheit (übrigens stets die Folgen einer übertriebenen Sorgfalt des Künstlers) besonders in der Modellierung der Körper und Gewandmassen bemerkbar. Die Bildung der Gesichter ist breit und fleischig, modelliert sind sie in großen, mit sanft verlaufenden grauen Schatten abgetönten Flächen; wo solche Flächen zusammenstoßen, bildet sich durch hell und dunkel eine Art Grat, was immer hölzern wirkt. Rundungen wie der Hals, Augenbogen, Stirnwölbung und Kopfumriß sind immer etwas spröde, was sicher von der

Absicht kommt, möglichst solid und sauber zu arbeiten. Der Mund ist klein, bei den Männern in den Mundwinkeln stark herabgezogen; die Nase endigt kolbig nach unten. Alle Konturen sind mit großer Genauigkeit gezogen, und auch hier zerstört die Peinlichkeit der Mache die unmittelbare Anschauung. Das Haar, am Schädel glatt angepreßt, rollt sich in Locken oder flattert in kurzen Strähnen zu den Seiten des Gesichts und über die Schultern, die Umrisse des Körpers entweder verdeckend oder häufiger noch geleitend. Die Haltung des Kolorits ist vornehm. Als bindende Farbe ist Grau genommen; es scheint allen übrigen Farben beigemischt, um sie zu dämpfen und zusammenzustimmen. Das Inkarnat und die Haarfarbe, welche in allen nur denkbaren Nüancen vorkommen, sind in den Schatten immer grau, graurötlich, graubraun, grauschwarz.

Es ist, seit man begonnen hat, sich mit der älteren bayerischen Malerei zu beschäftigen, üblich geworden, den Namen Hans Olmdorfer mit den Blutenburger Altären in Verbindung zu bringen. Einen anderen Grund als denjenigen, daß Hans Olmdorfer im Dienste der bayerischen Herzoge stand, weiß die gesamte Literatur nicht anzugeben.*) Nun ist es ja wahrscheinlich, daß unter den Arbeiten, welche im Auftrage des Hofes entstanden sind, sich solche befinden, die der urkundlich öfter genannte Olmdorfer, der Urheber des verschollenen Choraltares der Stiftskirche zu Altötting (1507/18), wirklich gemalt hat. Es sind aber die erhaltenen Arbeiten nicht einheitlichen Charakters und Stils, sondern deutlich genug aus verschiedenen Händen hervorgegangen; diese oder jene Stücke auf gut Glück einem bestimmten Manne zuzuschreiben, geht deshalb nicht an.

Ob die Wandbilder, welche aus der Kapelle des Leblinghauses in das bayerische National-Museum (Raum 17) übertragen worden sind**), von der gleichen Hand herrühren, wird bei dem ruinösen Zustand der erhaltenen Fragmente niemals festzustellen sein. Die Nähe des Meisters der Blutenburger Altäre zu behaupten, gibt die dem Mittelbild des dortigen Hochaltars fast gleichbehandelte Gruppe der Dreifaltigkeit, deren Komposition eher Schul- als persönliches Eigentum zu sein scheint, weniger Anlaß, als die beiden Köpfe eines hl. Königs und des hl. Florian (Raum 8). Noch stärker aber als auf Blutenburg weist der verschleierte, nach innen gezogene Blick dieser Köpfe auf den Meister der Pullacher Bilder. Die übrigen Fragmente geben, abgesehen von der Darstellung des hl. Onuphrius, folgende Szenen aus dem Leben Christi: Die Versuchung durch den Satan; die Vermehrung der Brote; das Wunder auf

*) Dem Versuch Hagers, Monatsschrift des historischen Vereins von Oberb. IV. S. 13f., die Altäre dennoch für Olmdorfer zu retten, kann der Verf. nicht zustimmen.

**) Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1855 11. Oktober, No. 284.

der Hochzeit zu Kana; Christus im Hause des Simon; Christus und die Ehebrecherin; Christus und die Samariterin am Brunnen; Petrus auf dem Meere; die Austreibung der Wechsler; die Auferweckung des Lazarus. Die Bilder sind künstlerisch weit weniger interessant, als kostümlich. Die Trachten, für die Trachtenkunde von ausschlaggebender Bedeutung, geben hinreichenden Aufschluß über die Entstehungszeit der Bilder. Dieselbe kann vor dem Jahre 1490 kaum angesetzt werden. Hiermit stimmt das Weihedatum 1493 der 1450 schon gestifteten Kapelle überein*).

Martin Drächsel, der 1492 das Kirchlein zu Traxel bei Grafing erbaut und es mit Unterstützung der Familien Gietler und Ramsauer ausgestattet hat, scheint sich viel auf seinen frommen Stiftersinn zu gute getan zu haben. Nicht weniger als viermal liest man seinen Namen in der Kirche. So auch auf der Predella des alten, nicht mehr vorhandenen Hochaltars von 1497. Darauf dargestellt ist Christus als Schmerzensmann zwischen den trauernden Maria und Johannes. Die Figuren sind sehr geschickt auf die Predella verteilt, die freien Ecken mit den die Namen der Stifter Drächsel und Gietler nennenden Spruchbändern und dem Wappen der beiden ausgefüllt. Die Farbe ist sehr tief, der Grund braunrot. Bei der Übermalung scheinen die schon vorhandenen zeichnerischen Härten noch verschärft worden zu sein.

In der gleichen Kirche befindet sich ein Altärchen mit Schnitzereien von 1499. Die Außenseiten der Flügel, welche zweimal die Jahreszahl tragen, stellen zusammen den Besuch Mariä bei Elisabeth dar und zwar nur durch die Figuren der beiden Frauen, welche ohne Architektur und Landschaft beide auf dunklen Grund gesetzt sind. Rechts schreitet Elisabeth lebhaft und voller Freude auf die links mit niedergeschlagenen Augen dastehende Maria zu, dieselbe zu bewillkommnen. Dabei ist der Eindruck der raschen Vorwärtsbewegung bei Elisabeth durch die Profilstellung, das Stillstehen der Maria durch die volle Vorderansicht wirksam unterstützt. Elisabeth ist schwanger dargestellt und in das Zeitkostüm gekleidet, welches den Oberkörper knapp und eng umschließt; von ihrem Haupte weht ein langer Schleier, der die durch die schmale Profilansicht entstehende Bildleere ornamental ausgleicht.

Die Maria des Draxler Altärchens könnte die Schwester der etwa 1510 entstandenen Schutzmantelmadonna der Familie Sänftl in der Frauenkirche zu München sein. Die Schutzmanteldarstellung war ein beliebter Vorwurf innerhalb der Münchner Kunstzone, hauptsächlich für Votivbilder. Es ist gewöhnlich die Darstellung, wie Maria ihren

*) Westenrieder, Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München, S. 159.

Mantel über alle Stände und über Menschen verschiedenen Geschlechtes breitet, und wie im Bereich dieses Schutzes die Stifter des Bildes knien oder auch nur ein Wappen angebracht ist. Es kommt auch vor, daß nur die Familie, welche die Himmelskönigin um ihre Fürbitte angeht, zu Füßen der Madonna kniet. Ist ersteres bei dem Bilde in der Pfarrkirche zu Schliersee, dem im St. Maria zu Ramersdorf von 1503 (Sakristeitreppe) der Fall, so ist für letzteres das Votivbild aus der Begräbniskapelle der Familie Haslang (1504), nunmehr in Saal 16 des National-Museums, ein charakteristisches Beispiel*). Das Bild in der Appoloniakapelle der Frauenkirche zu München ist besonders reich. Dominierend und doch mit dem Ausdruck milder Güte in Gesicht und Gebärde steht Maria im langen Ährenkleid in der Mitte. Mit beiden Händen breitet sie den Mantel, zwei Engel sind ihr dabei behilflich, zwei andere halten die Krone auf ihrem Haupt. Viel kleiner als die Beschützerin gebildet, knien links Vertreter des geistlichen Standes, Kardinal, Bischof, Mönche und Geistliche, ganz vorn der Kanonikus Sänftl. Auf der rechten Seite Vertreter des weltlichen Standes, Männer und Frauen, vorn die vielköpfige Familie der Sänftl. Die Madonna fällt durch die reife Fülle ihrer Körperformen auf, sowie durch ein selbstbewußtes Auftreten, das ihr etwas von einer gnadenvollen Fürstin verleiht. Das Bild enthält unzweifelhaft, auch abgesehen von den Stiftern selbst, eine Reihe als Charakterköpfe gegebene Porträts, wenigstens unter den Männern. Doch kehrt in ihnen ein gewisser mürrischer Ausdruck so regelmäßig wieder, daß sie nur als nach der Natur vollzogene Abwandlungen eines bestimmten, im Kopfe des Malers einmal festgelegten Menschentypus gelten können. Diese Beobachtung wird durch jede Münchener Arbeit bestätigt und erklärt, warum die Maler zwar vom ganz allgemeinen Typus zum Charakterkopf, aber nie zum eigentlichen Porträt vorgedrungen sind. Daß dem so ist, beweisen am schlagendsten die Bildnisse der Erbauer der Frauenkirche, welche, wohl Repliken, im National-Museum und in der Frauenkirche selbst aufbewahrt werden. Kein Zweifel: sie geben die Züge der Dargestellten mit einem gewissen Eingehen in die jedem Gesichte eigene Formanlage wieder; aber dabei bleiben sie auch stehen, d. h. an dem Punkte, wo die eigentliche Aufgabe des Porträtisten erst beginnt. Noch ein Zweites macht das Schutzmantelbild klar: das dekorative Talent der Münchner. Der Gegenstand gibt zu einer breiten und regelmäßigen Massen- und Farbenverteilung Anlaß. Die

*) Das Begräbnis der Familie Haslang befand sich in der abgebrochenen Franziskanerkirche.

Engel zu Seiten und Häupten der Madonna, der Mantel, die Beschützten selbst sind dem ganz angepaßt, die Komposition auf die Fernbetrachtung berechnet. Die Aufstellung des Stückes in einer dunkeln Kapelle, wo man gezwungen ist, nahe heranzutreten, um bei dem schweren auf Braun und Rot gestimmten Kolorit irgend etwas zu erkennen, schadet dem Bilde ungemein.

Ungefähr gleichzeitig und ebenso wie das vorbesprochene Schutzmantelbild die weicheren, flüssigeren Formen des beginnenden 16. Jahrhunderts aufweisend, mag der Hochaltar in dem Kirchlein von Staudach bei Ammerland entstanden sein. Unter allen bisher aufgeführten Arbeiten steht er denen zu Blutenburg am nächsten. Nur ist er mit weit geringerem Aufwand von Mitteln, geringerem Fleiße und größerer Einfachheit gemalt, wie das bei einer kleinen ländlichen Kirche begreiflich ist. Doch verrät sich eine äußerst tüchtige und geschulte Hand. Der Schrein enthält im Schnitzwerk die Figuren der drei Heiligen, denen der Altar geweiht ist und auf die sich auch die Bilder beziehen: Johannes Baptista, Maria Magdalena, Sankt Vitus. Die Flügel sind außen und innen bemalt: außen mit den Figuren des hl. Johannes Baptista und der hl. Magdalena. Beide sind in Bewegung dargestellt und schreiten aufeinander zu; Johannes balanziert dabei äußerst kokett auf seiner Linken das Buch und das daraufliegende Lamm, Magdalena hält mit vorsichtiger Eleganz das Salbgefäß zwischen Daumen und Zeigefinger. Die gotisch-eckige Bewegung, früher das Starke und Krampfhafte betonend, hat sich hier zur spielerischen, „stutzerhaften" Zierlichkeit verändert, die nur noch weniger Schritte bedarf, um das blasierte Wesen eines „Meisters des hl. Bartholomäus" zu erreichen. Die Darstellungen der Innenseiten sind von großer, alles Überflüssige vermeidender Einfachheit. In einer Landschaft, die nur durch Krümmen sandiger Wege, Rasenhügel und Buschwerk angedeutet wird, ist links der Tod des hl. Vitus und seiner Pflegeeltern am Galgen, rechts die Himmelfahrt der Maria Magdalena geschildert. Beidesmal erscheint oben im Goldgrund und unter dem die Bilder abschließenden Kleeblattbogen die Gestalt Gott Vaters, um die Seelen der Verstorbenen zu sich zu nehmen. Der Gesamteindruck ist von großer Ruhe und Herzlichkeit. Die breite, runde Modellierung, die kolbige Nasenform, das in großen Flächen verteilte, sehr gemäßigte Kolorit erinnern auffallend an den Meister der Blutenburger Altäre, vor allem, wenn die natürlich gröber ausgeführten Predellen derselben zur Vergleichung herangezogen werden. Doch ist, gewiß in Rücksicht auf die größere Anspruchslosigkeit der Bestellung, alles Detail sehr sparsam verwendet. Das Kolorit ist diesmal merkwürdigerweise auf hellen und

dunklen Ocker gestimmt, mit welchem kräftiges Rot, Graugrün und Grauviolett in Einklang gesetzt sind.

Eine Stiftung des Herzog Sigismund, der Andreasaltar von 1513, der einzige Rest der alten Altarausstattung der Münchner Frauenkirche, ist gleichfalls dieser Gruppe beizuzählen. Die Innenseiten seiner Flügel sind bemalt mit vier Szenen aus dem Leben des hl. Andseas: wie er zum Bischof von Achaja kommt, wie der Statthalter Aegeas ihn vom Gebet weg gefangen nehmen läßt, wie er mit Stöcken geschlagen wird, ans Kreuz gebunden ist und zu dem vor ihm versammelten Volke vom Kreuz herab predigt. Die letzte Darstellung weist in der Gruppierung der Volksmenge sehr deutlich auf den nördlichen Seitenaltar in Blutenburg, und auch die würdige ernste Gestalt des Heiligen hat dort ihre Analogien. Für die vorgeschrittene Zeit ist es bezeichnend, daß das Figurale die Hintergrundslandschaft, die Hintergrunds- und Innenarchitektur völlig erdrückt. Das 15. Jahrhundert gab diese Dinge mit großer Liebe und Ausführlichkeit, das beginnende 16. vernachlässigt sie durchaus; schon aus diesem Grunde ist man berechtigt, für diese Zeit von einem Nachlassen der Kraft zu sprechen. Die Predella des Altars gibt eine kleine Verkündigung Mariä, welche auffällig an die gleiche Darstellung in der Miniaturmalerei erinnert.

Ein Jahr später ist die ikonographisch sehr interessante symbolische Darstellung der „christlichen Kirche" entstanden, welche, ehemals wohl an einem Wandpfeiler befestigt, jetzt von einem Rokokorahmen umschlossen, sich in dem Chor der Kirche von Unterdarching befindet. Die Kunstdenkmale Seite 1517 beschreiben das Stück folgendermaßen: „Die Hauptgruppe wird durch den Rosenkranz umrahmt, dessen Mittellinie Christus am Kreuz bildet, über dessen Haupt Gott Vater mit der Taube, rechts von diesen zwei Engel, links Maria mit dem Kinde und ein Engel. Unter den Kreuzesarmen sind in drei Reihen die Heiligen dargestellt, und zwar oberste Reihe rechts vom Kreuze die Heiligen des neuen, links die Heiligen des alten Bundes, mittlere Reihe spätere Heilige (die vierzehn Nothelfer), untere Reihe die weiblichen Heiligen. In den Zwickeln zwischen Rosenkranz und geradem Rahmen folgende Darstellungen: links oben die Messe des hl. Gregor, rechts oben die Stigmatisation des hl. Franz; links unten die betende Geistlichkeit mit dem Papst an der Spitze, rechts unten die betenden Laien mit dem Kaiser an der Spitze; zwischen beiden die Seelen im Fegfeuer."

Die Komposition ist ganz symetrisch, sehr einfach und von vollendeter Klarheit. In diesen Punkten ist sie nur noch mit dem großen

Altar Hans Burgkmairs von 1507 zu vergleichen, der sich in der Augsburger Galerie (No. 92/94) befindet. Die Kreuzesgruppe ist von großer Geschlossenheit, der Akt Christi gut; Gott Vater macht mit würdevoller väterlicher Milde die Geste des Segnens. Einige der Heiligen haben einen etwas elegischen Ausdruck, ähnlich dem Kopf des hl. Florian aus der Kapelle des Leblinghauses. Von den weiblichen Heiligen aber neigen verschiedene mit anmutvollem Lächeln und mädchenhafter Koketterie den Kopf, wogegen der strengere frauenhafte Typus der Mutter Anna gut absticht. Die malerische Behandlung ist sehr weich, möglich, daß sie erst durch Übermalungen in das Bild gekommen ist.

Von den beiden Votivbildern Herzog Wilhelms IV., welche sich in St. Zeno zu Reichenhall befinden, nimmt das Denkmälerinventar S. 2905 an, sie stünden in innigem Zusammenhang mit den Blutenburger Arbeiten. Sighart sagt von ihnen (Kunst in der Erzdiözese München-Freising S. 219) es seien „großartige, aber schon beschädigte Bilder von feiner Charakteristik", und Fr. Seb. Meidinger, sowie Lipowsky schreiben sie dem Christoph Schwarz zu. Die Bilder stellen dar einen Tod und eine Himmelfahrt Mariä, beide mit dem Bildnis des knienden Herzogs und einer auf die Stiftung bezüglichen Inschrift versehen. Für die Geschichte der bayerischen Malerei sind die Bilder schon deshalb nicht von so großer Bedeutung, wie das Denkmälerinventar annimmt, weil das eine, die Himmelfahrt Mariä, seine Komposition dem Holzschnitte Dürers (B. 94) aus dem 1511 publizierten Marienleben, vielleicht sogar dem Mittelbilde des Hellerschen Altares entlehnt hat. Wenn die Benutzung, mit Ausnahme ganz bestimmter direkt kopierter Figuren, auch eine freie ist, so ist doch die kompositionelle Tendenz auch bei dem zweiten Bilde ganz von Dürer hergenommen: das Abrunden und Zusammenschließen und zwar derart, das nirgendwo im figuralen Aufbau eine Unklarheit entsteht oder ein Teil verschwindet. Aber nicht allein dadurch, sondern auch durch die ganz anders behandelten Köpfe und Hände (letztere in Dürers Manier) unterscheiden sich die beiden von dem 1516 von Wilhelm IV. gestifteten Hochaltar herrührenden Tafeln so stark von denen in Blutenburg, daß bei dem Mangel an zeitlich dazwischenliegenden Arbeiten der gleichen Hand, wenigstens solchen von Bestimmtheit, auf den gleichen Urheber nicht geschlossen werden darf. Das Verwandtschaftsverhältnis der Reichenhaller Tafeln mit denen zu Blutenburg ist sicherlich geringer, als dasjenige aller in diesem Kapitel aufgezählten Bilder.

Der Meister des Hochaltares der ehemaligen Franziskanerkirche zu München und seine Werkstatt.

Von den unter diesem Titel vereinigten Arbeiten kann mit Sicherheit behauptet werden, daß sie der gleichen Werkstatt entstammen, von den Fresken in Pipping, dem Franziskaneraltar selbst und den umfangreichen Resten eines alten Altars zu Ilmmünster sogar, daß eine und dieselbe Hand sie geschaffen hat. Die Arbeiten zeichnen sich vor denen in Blutenburg in mehrfacher Hinsicht aus. Vor allem dadurch, daß sie unendlich viel mehr wagen. Der Meister von Blutenburg besaß nicht die Fähigkeit, laute, aufgeregte Szenen von entwickelter Dramatik darzustellen. Er verwandelte alle Gegenstände, welche ihm in den Wurf kamen, in Zustandsbilder; ihm lag allein das Repräsentative. Weite, bis in ihre Tiefen hinein belebte Räume sind ihm nirgendwo gelungen, auch gehen die ihm nahestehenden Werke derartigen Problemen scheu aus dem Wege. Dagegen beherrscht der Meister des Franziskaneraltars das wildbewegte Geschehen, den tiefsten, mit strömender Volksmenge und heftigstem Leben angefüllten Schauplatz vollkommen. Malt jener im Grunde nur Andachtsbilder, die eine feierliche Wirkung verbreiten, so ist dieser der Meister der Erzählung, des tragischen und gewalttätigen Vorgangs, und nicht umsonst ist sein liebstes und bevorzugtes Thema die Passion.

Mit dieser eröffnet sich denn auch die Reihe der von ihm und seiner Werkstatt ausgegangenen Arbeiten. Die Wandmalereien im Chor der Kirche zu Pipping sind, wie die Jahreszahl an der Innenseite des Triumphbogens angibt, im Jahre 1479 geschaffen worden. Die Wände des Chores sind, etwa von Fensterbankhöhe ab, bis an den Ansatz des Gewölbes hinauf mit Szenen aus der Leidensgeschichte des Herrn („Ölberg" bis zum „Noli me tangere") bemalt; die Innenseite des Triumphbogens trägt einen „Tod Mariä", in der Laibung des Triumphbogens sind die klugen und törichten Jungfrauen als Halbfiguren dargestellt, über den Fenstern im Chor Brustbilder von Propheten. Die sehr einfach aufgemauerte Kanzel ist statt jeden architektonischen Schmuckes bemalt; ihr Sockel mit den entsprechenden gotischen Ornamenten, ihre Brüstung mit den Bildern der vier Kirchenväter; der Schalldeckel und sein gotischer Turmaufsatz rückwärts auf die Wand projiziert. Welch

dekoratives Verständnis der Meister für einen so ausgedehnten malerischen Schmuck besessen hat, beweist allein schon der

„Tod Mariä" zur Genüge. Das gebotene Feld konnte ungünstiger kaum gestaltet sein. Es ist ein Raum zwischen zwei Spitzbogen, von denen der untere (Choreingang) stärker gedrückt ist, als der obere (der Schildbogen). Der Maler hilft sich damit, daß er etwas unter der Spitze des Choreinganges horizontal abteilt, oben also eine dreieckige Fläche für die Darstellung gewinnt, in den beiden unten übrigbleibenden Zwickeln aber eine Art Piedestal für das eigentliche Bild aufbaut. Dabei durchbricht er die beiden Zwickel durch Fenster, unter deren Bank Rundbogenfriese laufen, und aus den Fenstern läßt er zwei Männer sich beugen, einen alten und einen jüngeren; nach Sigharts Meinung sind es der Maurermeister der Kirche und der Maler selbst. Das auf diese Weise sehr glücklich gestützte Bild gewährt den Einblick in das Sterbezimmer der im Bette liegenden Maria, um welche die Apostel versammelt sind. Mit eminenter Anschaulichkeit sind der Jammer und die Bestürzung über den, wie es scheint, soeben eingetretenen Tod geschildert. Dem mit besorgter Eile zur Tür hereintretenden weißbärtigen Jakobus eilt ein anderer Apostel entgegen, ihm die traurige Mitteilung zu machen; er faßt ihn dabei teilnehmend bei der Hand und wischt sich währenddessen eine Träne aus dem Auge. Ein dritter preßt den Mantel vor den Mund, um zu verhüten, daß sein krampfhaftes Schluchzen die Stille des Todes unterbreche. In der Ecke sitzt ein vierter und birgt das Gesicht in seinen Händen. Und so enthält das Bild eine Fülle verschiedenartiger Aeußerungen des Schmerzes und Hantierungen, eine große Lebhaftigkeit und wohl studierte Abwandlung in denselben. Es unterscheidet sich dadurch wohltätig von dem Indersdorfer Stücke und beleuchtet die Entwickelung, welche sich in einem Zeitraum von 35 Jahre vollzogen hat, aufs beste. Dem breiten Bildraum entsprechend, hat der Maler die Komposition auseinandergezogen und gelockert, aber so geschickt, daß keine Lücke oder Verzettelung entstanden ist.

Die Passionsszenen machen es sehr wahrscheinlich, daß hier der gleiche Meister für Herzog Sigmund gearbeitet hat, welcher 1492 im Auftrage Albrechts IV. den Hochaltar für die Franziskanerkirche malte. Der jeweils zur Verfügung stehende Wandteil ist so gegliedert, daß ein unteres viereckiges und ein oberes dreieckiges Feld entstand. Wie der Maler seine Komposition einzupassen gewußt, ja, daß er immer nur eine ganz bestimmte Szene in ein bestimmtes Feld gemalt hat, das zeugt wiederum dafür, wie geschickte Dekorateure die Münchener gewesen sind.

Die „Dornenkrönung“ geht in einer offenen Halle vor sich. Drei der Knechte drücken dem apathisch dasitzenden Heiland die Krone aufs Haupt, ein vierter grüßt ihn als König der Juden (Spruchband: ave Rex Judaeorum), dabei lüftet er hämisch den Hut, biegt ein Knie, streckt die Zunge heraus und reicht mit der Rechten das Rohrzepter dar. Links sitzt ein fünfter und flicht eine zweite Dornenkrone. Durch Ausblicke sieht man rechts eine Flucht Häuser, links auf der Freitreppe eines Hauses die Darstellung des „Ecco homo“, davor einen Platz mit Häusern und die johlende Menge. Die Wiedergabe von Ansichten einer deutschen Stadt, in deren Straßen der Beschauer, gleichsam selbst in der Stadt umhergehend, tief hineinsieht, scheinen besonders der Maler dieser Bilder und ihm verwandte Maler (übrigens auch der Kupferstecher M. Zasinger) geliebt zu haben. Die breite malerische Behandlung dieser Ansichten, das Verschwinden der Lokalfarben im Lichte, vor allem gegen den letzten Hintergrund zu, erweckt für diese Seite der Münchener Malerei entschiedene Hochachtung.

Das Bild der „Handwaschung Pilati“ ist in sehr schlechtem Zustande.

Die „Geißelung Christi“. An die Mittelsäule einer gewölbten gotischen Halle mit rot ausgemalten Kappen werden Christo von einem der Knechte die Hände angeschnürt. Mit fanatischer Wut hauen vier andere, wahre besessene Bestien, auf ihn ein; einer springt mit gegrätschten Beinen an dem Gemarterten empor, um ihn am Haar zu zerren. Ein weiterer ist damit beschäftigt, sich eine neue Rute zu binden. Auf dem Boden liegen Stücke zerschlagener Ruten und ein abgerissener Strick. Links sieht man durch ein Fenster, rechts durch eine Tür Zuschauer, voran den einen Befehl erteilenden Pilatus. Durch ein zweites Fenster Ausblick auf den Unterstock eines Hauses, in das gerade eine Frau eintritt.

Die „Kreuztragung“. Die Komposition ist, dem Bildraum sowohl, wie dem breiten, langsamen Vorbeiziehen der Szene entsprechend, predellenartig angeordnet. Der Zug bewegt sich nach rechts, wo im Hintergrunde der Kalvarienberg sich erhebt. Ihn werden, allen anderen voraus, die Schächer hinaufgeführt. Ihnen folgt, in der Mitte des Bildes, Christus, welcher gerade unter der Kreuzeslast zusammengebrochen ist und von drei gepanzerten Kriegsknechten wieder aufgehetzt wird. Links kommen aus dem durch zwei romanische Rundtürme flankierten Tor die Frauen mit Johannes. Den Hintergrund bildet eine Seelandschaft mit bewohnter Insel, Schiffen usw. Im darüberliegenden dreieckigen Feld die „Kreuzigung“. Sie ist samt allen sie begleitenden Vorgängen geschildert.

An ihr wird der Zusammenhang mit dem 13 Jahre jüngeren Altar aus Franziskanerkirche evident. Die auffallendsten Uebereinstimmungen nicht nur der Kreuzigung, sondern aller besprochenen Bilder mit denen des genannten Altares, sind folgende: Die Körperbildung Christi, die Verbiegung der Leiber bei den beiden Schächern, die Reiterfiguren, besonders der deutende und den Kopf zurückdrehende Hauptmann, das Wulstige der Körper- und Gesichtsbildung, das Starke, Wütende des Ausdrucks, die Vorliebe dafür, den Mund geöffnet, d. h. im Schreien, darzustellen, die Heftigkeit der Gebärden, die Darstellung von Köpfen mit gehobenem Gesicht in verkürzter Ansicht, die schwarzstählernen, weißgehöhten Rüstungen, der ornamentale Fall und das Flattern der Gewänder, Wahl, Anordnung und Sitz der verschiedenen Kopfbedeckungen, und schließlich die Hintergrundslandsschaft und Architektur. Daß die Komposition insofern aufgelockert ist, als die Figuren noch mit klarer Isolierung als Einzelne gegeben werden, während später das Ineinanderschieben des Figuralen an die Stelle tritt, daß die Bewegungen noch stark gestreckt, die Glieder in spitzen Winkeln abgespreizt sind, während später in die Bewegung das sich Drehen an Ort und Stelle und damit eine größere Gebundenheit kommt, das ist bei einem Altersunterschied von 13 Jahren verständlich.

Am 17. Februar 1483 hat Bischof Sixtus den Hochaltar von Weihenstephan geweiht und seine Reliquien vermehrt*). Aus Weihenstephan kamen — aus Anlaß der Klosteraufhebung — vier Tafeln nach Schleißheim (No. 57—60), welche auf der einen Seite Szenen aus dem Leben der drei Hauptheiligen des Klosters, Korbinian, Stephan, Benedikt erzählen, auf der Rückseite (nur noch bei drei der Tafeln erhalten) Szenen aus der Passion bieten. Sie stammen, nach ihrem Inhalt zu schließen, sicherlich vom Hochaltar. Die Passionsszenen offenbaren sehr deutlich, welcher Werkstatt ihr Meister angehört. Eine derselben, die Kreuzannagelung, ist späterhin so ähnlich wiederholt worden, daß sie mit andern Worten, wie die gleiche Szene am Franziskaneraltar, gar nicht besprochen werden könnte**). Im übrigen sind diese Bilder, einst wohl auf der Außenseite der Flügel befindlich, sehr schadhaft.

Besser erhalten und restauriert sind die Bilder aus der Legende. An ihnen, besonders den beiden Tafeln mit der Geschichte Stephani und

*) Deutinger, Beiträge VI. 97.

**) Für eine endgiltige Werkstattbestimmung ist oft, Vorsicht vorausgesetzt, ein Blick auf die Requisiten, wie Mobiliar, Gebrauchsgegenstände ꝛc., ausschlaggebend. So war in dem Atelier unseres Meisters eine bestimmte Modellrüstung, eine Modelllaterne, Eisenwerkzeug, gewisse Kleidungsstücke vorhanden, die immer wieder in die Bilder hineingemalt wurden.

Benedikts fällt der symmetrische, ausgleichende Zug in der Anordnung der Gruppen, wie in der Verwendung der Architektur auf. Das erste Bild der Reihe (No. 57) gibt den „hl. Korbinian auf der Reise". Der Bär hat den das Gepäck tragenden Esel angefallen, und das Tier liegt nun auf alle Viere gestreckt am Boden und blutet aus Flanke und Schnauze. Dem Bär aber legt Fr. Anserich, dem Befehle Korbinians nachkommend, das Gepäck auf. Korbinian selbst ist ihm behilflich. Hinter Korbinian unterhalten sich zwei Begleiter über das Vorkommnis. Inmitten der weitgedehnten Landschaft spielt sich ein zweites Wunder ab: Ein Adler zieht den um die Fastenspeise verlegenen Reisenden einen großen Fisch aus dem See. Der Maler hat die Szene, feiner Erregungen unkundig, hausbacken genug wiedergegeben. Die Komik der Situation — man denke sich einen wilden Bären in eine Schar Reisender eingebrochen; er hat das Tragtier niedergeworfen, und nun, gerade will er seinen Schmaus tun, da legt sich ihm das Gepäck auf, und, er weiß nicht, was es ist — er muß mit den Reisenden und der Last weiter — diese Komik ist in dem Bilde nicht begriffen. Das kleine Bild im Klerikalseminar zu Freising (s. o.) ist darin glücklicher. Gehorsam, aber mit verbissenem Grimme trottet da der kleine Bär dem Heiligen voraus, welcher stolz, die Kreatur bezwungen zu haben (sie ist nicht größer als ein Spitzhund), auf sie herabdeutet. Dagegen sind gewisse Einzelheiten, wie der zusammengebrochene Esel, der mit geschlossenen Augen und halb offener Schnauze daliegt, auf unserem Bilde ganz geschickt dargestellt.

Der „Tod des hl. Korbinian" (No. 58). Um den Sterbenden sind in einer offenen luftigen Halle seine Getreuen versammelt. Darunter Aribo, der Biograph des Heiligen, welcher auf der das Innere der Halle umziehenden Bank sitzt und die letzten Worte des geliebten Bischofs in sein Buch einträgt. Die zwei vordersten Pfeiler der Halle und ein von ihnen getragener Flachbogen rahmen das Bild ein. Durch die weiten Bogenstellungen geht der Blick auf den Bühl von Weihenstephan, den Domberg und die in der Talsenkung dazwischen liegende Stadt Freising. Es handelt sich um ein bis auf die notwendigen Zusammenschiebungen und Auslassungen einigermaßen gewissenhaftes Landschaftsporträt, das der Künstler an Ort und Stelle studiert hat.

Wie klug der Maler die Gefahr der Zerstreuung des Interesses bei Wiedergabe mehrerer Szenen auf einer Tafel zu vermeiden weiß, davon legen die beiden letzten Bilder der Folge Zeugnis ab: Der „Triumph des hl. Benedikt" (No. 60). „Um ihn knien Papst, Kardinäle, Bischöfe, Mönche und Nonnen". Im Hintergrunde des Saales befinden

sich, die regelmäßige Anordnung der Vordergrundszene durch ihre Symmetrie unterstützend, drei offene Bogen, hinter denen, jedoch von ihnen als Einzelbilder umfaßt, sich drei Geschichten aus der Legende des Heiligen zutragen. Am besten, was das Malerische angeht, ist die mittlere: Wir sehen in die vom Lichte wahrhaft durchtränkte Zelle des hl. Mönches. In dieser ganz in hellem Gelb mit Vermeidung jeder Lokalfarbe gemalten Zelle sitzt der Heilige an seinem im gleichen hellen, alle Buntheit auslöschenden Lichte stehenden Tische und befiehlt dem Raben, das ihm vom Priester Florentius zugedachte vergiftete Brot wegzutragen. Es ist ein koloristisches Meisterstück, wie die beiden schwarzen Figuren, der Mönch und der Rabe, auf dem hellen, schwimmenden Grunde stehen, ohne doch — die Gefahr liegt bei der Verwendung eines reinen Schwarz nahe — ein Loch in das kleine Bild zu reißen. Wir begegnen hier zum erstenmale dem gelungenen Versuch, nicht nur den perspektivischen Raum sicher und richtig darzustellen, sondern auch die in ihm beschlossene und alle in ihm befindlichen Dinge umkleidende Atmosphäre.

In der Gesamtanlage dem eben besprochenen sehr ähnlich ist das Bild, welches den hl. Stephanus in dem denkwürdigen Augenblicke seines Lebens darstellt, welcher in der Apostelgeschichte mit folgenden Worten geschildert wird: „Da standen Etliche auf, von der Schule, die da heißt der Libertiner, und der Cyrener, und der Alexandriner, und derer die aus Cicilia und Asia waren, und befragten sich mit Stephano . . Und sie vermochten nicht zu widerstehen, der Weisheit, und dem Geist, aus welchem er redete.“ An erhöhter Stelle sitzt Stephanus in der Mitte der Schul- und Schriftgelehrten. Sie bilden einen nach vorn offenen Halbkreis, rechts und links von ihm. Das große freibleibende Stück des Bodens ist bedeckt von Büchern und Papierrollen, die mit voller Freude an malerischer Unordnung bunt durcheinandergeworfen sind, offenbar ein Stilleben, wie es, bei aller Vorliebe der Maler des 15. Jahrhunderts für das Darstellen und Anhäufen toter Dinge bisher in so auffälliger Weise, Ausdehnung und an so markanter Stelle — es füllt fast den ganzen Vordergrund — nicht begegnet ist. Die Szene spielt sich auf einem Bretterpodium ab, dessen vordere Leiste samt Unterzugsbalken, Scharnieren und der dunklen darunter befindlichen Luft vorn am Bildrande gerade noch sichtbar ist: Wir sehen auf eine Bühne und zwar von unten hinauf. Die gesamte szenische Anordnung weckt die Erinnerung ans Theater. Der Maler hat das von der mittelalterlichen Passionsbühne. Die ganze Anschaulichkeit seines Bildaufbaues, besonders der Passion, rührt daher.

Der Passionsaltar von 1492 aus der ehemaligen Franziskanerkirche zu München, eine Stiftung Herzog Albrechts IV.

Der Altar befindet sich heute im Chorende des Kirchensaales vom bayerischen National-Museum, jedoch nicht mehr in seinem ursprünglichen Zustand. Es fehlen die Predella und ein Flügelpaar. Letzteres hängt, die Kehrseiten von den Vorderseiten durch Absägen getrennt, in der Galerie von Burghausen (No. 5/8 des Katalogs).

Es empfiehlt sich, bevor der Altar besprochen wird, den Beweis für diese Behauptung zu bringen. Noch Lor. Westenrieder hat den Altar an seinem alten Aufstellungsorte gesehen. Bei seiner Besprechung der Franziskanerkirche in der „Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München 1782“ sagt er von ihm: „Auf dem Choraltar ist zu sehen die Kreuzigung Christi mit vielen Figuren, die Abnehmung Christi vom Kreuz, und Grablegung.“ Die Kreuzigung ist das Mittelstück des Altares, wie es noch heute an demselben zu sehen ist. Westenrieder muß ihn also bei geöffneten Flügeln gesehen haben. Wenn er weiter von einer Kreuzabnahme und Grablegung spricht, so müssen hiermit die Innenseiten der Flügel gemeint sein. Als solche sieht man aber jetzt einen Ölberg und eine Gefangennahme Christi. Demnach ist der heutige Zustand des Altares ein anderer, wie im Jahre 1782.

Der Altar kam, als die Franziskanerkirche niedergelegt wurde, in die kurfürstliche Galerie zu Schleißheim. Die einzelnen Stücke desselben führt Mannlich in seinem Katalog von 1810 auf, die heute zum Altar zusammengefügten unter den Nummern 1732 (Ölberg, Rückseite Geißelung), 1739 (Kreuzigung, Rückseite Abendmahl) und 1748 (Gefangennehmung, Rückseite Kreuztragung), letztere als Gegenstück von 1732. Diese Stücke sind so genau beschrieben und die Maße stimmen mit den heutigen so durchaus überein, daß an der Identität dieser Bilder mit den Teilen des Altars im National-Museum kein Zweifel bestehen kann. Betreffs der Autorschaft sagt Mannlich: „Unbekannt. Wahrscheinlich von Hanns von Olmdorf.“ Vom gleichen Meister aber sind, nach Mannlich, zwei weitere Stück, die er mit folgenden Noten anführt:

„1734. Vom gleichen Meister mit 1732 Hanns von Olmdorf. Die Grablegung Christi. In der Ferne die Kreuzabnehmung und die Stadt Jerusalem. Ganze Fig. auf Holz.-H. VI, 6. Br. IV, 2. Auf der Rückseite das „Ecce homo".

„1741. Hanns von Olmdorf. Christus wird ans Kreuz genagelt. Gegenstück von No. 1734, von gleicher Art und gleichem Meister. Auf der Rückseite die Dornenkrönung."

Diese beiden Stücke befinden sich heute in der Galerie von Burghausen, deren Katalog jedoch die Zugehörigkeit der Vorder- zu den Rückseiten falsch angegeben hat. Auch hier stimmen die Maße, wie sich aus einer Umrechnung der Schuh und Zoll in Zentimeter ergibt, fast genau überein*). Mannlich sagt nun allerdings nicht, daß diese letzteren Tafeln zu den drei erstangeführten gehörig seien; er sagt es nicht einmal von dem großen Mittelstück im Bezug auf seine beiden Flügel 1732 und 1748. Es ist jedoch sehr auffällig, daß er die Tafeln in der Galerie so nahe untergebracht hat, daß er sie als vom gleichen Meister gemalt anführt und in einer Fußnote zu No. 1732 hintereinander der Nummernfolge nach, nicht etwa der heutigen Zusammensetzung gemäß, in einem Atem nennt. Die Fußnote beginnt: „Dieses Gemälde, nebst anderen, unter den Nummern 1734, 1739, 1741, 1748 noch folgenden, ist mit denen, welche sich in Pluttenburg vorgefunden haben (siehe No. 1635 bis 1642) von gleichem Meister, der wahrscheinlich ein Bayer oder wenigstens in Alberts Diensten war." Es geht ferner aus Mannlichs Angaben hervor, sowohl aus der Nummerierung, die den Plätzen an der Wand folgt, woran die Tafeln aufgehängt waren, als auch dem Wort „Rückseite", daß der Altar bei der Überführung in seine einzelnen Teile zerlegt und als Galeriewerk behandelt worden ist. Dies macht es nur zu wahrscheinlich, daß Teile, die nicht mehr paßten, bei erneuter Zusammenfügung einfach weggelassen wurden. Daß dies wirklich geschehen ist, und daß die in Burghausen bewahrten Tafeln die fehlenden Teile sind, ergibt sich aus folgenden teils sachlichen, teils stilistischen Erwägungen: Der Altar zeigt heute bei geöffneten Flügeln in der Mitte die Kreuzigung, links den Ölberg, rechts die Gefangennahme. Mittelbild und Flügel stehen, wie schon dem ersten Blick auffällt, in einem durchaus unharmonischen Verhältnis zu einander. Die Komposition auf den Flügeln nimmt nicht die geringste Rücksicht auf diejenige des Mittelbildes. Statt zu diesem hinzuführen, entfernt sie sich von ihm. Die Figuren auf den Flügeln sind größer als auf dem Mittelstück, auch

*) Sie tun dies aber nicht mit denen des heutigen Altares im National-Museum.

stehen sie hier in einem andern Verhältnis zum Raume wie dort. Die Landschafts- und Hintergrundsbehandlung sind von anderer Art und bilden nicht, wie das sonst üblich ist, eine Fortsetzung des im Mittelbilde Gegebenen. Die goldene Abschlußranke am oberen Rand fehlt an den Flügeln. Ein Meister der Münchener Schule, welche so durchaus auf einen dekorativen Gesamteindruck bei großen Werken hinarbeitet, hätte sich solche Mängel, welche die der Schule ureigenste Absicht vernichten, nie zu Schulden kommen lassen. Es kommt noch eines hinzu: Was ist das für eine Passion, die der Meister hier gemalt hat, eine Passion, die aus Abendmahl, Ölberg, Gefangennahme, Stäupung, Kreuztragung und Kreuzigung besteht? Wo bleiben da die Szenen, welche zeitlich zwischen die Stäupung und die Kreuztragung fallen? Sollte ein Maler, der die historische Einzelfolge so genau eingehalten hat, daß er aufs Abendmahl den Ölberg, auf diesen die Gefangennahme, auf diese die Stäupung folgen läßt, nun plötzlich aus Willkür oder gar aus Platzmangel den geschichtlichen Gang unterbrechen? Um so mehr, als er nicht etwa in den Hintergründen das Fehlende, wie das öfter vorkommt, ergänzend hinzugefügt hat? Mit dem strengen historischen Sinn, den das Mittelalter wenigstens in derlei Dingen hatte, läßt sich dies nicht vereinigen. Wo bleiben also die Dornenkrönung, das Ecce homo, wo bleiben zwischen Kreuztragung und Kreuzigung die Vorbereitungen zu letzterer, wo bleibt endlich, daß große Schauspiel ausklingen zu lassen, die Grablegung? Wenn einmal ein Werk, ausschließlich der Passion gewidmet, mit derartiger Genauigkeit und Größe der Anlage unternommen war, so konnte ein Maler jener Zeit auf halbem Wege nicht stehen bleiben. Das mittelalterliche Publikum hatte die gleichen Forderungen für die kirchliche Kunst der Farbe, wie für die des Wortes. Es wachte über die Vollständigkeit der Passion am Altare und an den Kirchenwänden ebenso genau, wie über sie beim Passionsspiele vor der Kirche oder auf dem Markte, es wollte genaue Erzählung, Punkt für Punkt. Man kann, um ganz streng zu sein, noch drei weitere Szenen als fehlend konstatieren, die Vorführung vor Pilatus, die Entkleidung, die Kreuzabnahme.

Die Burghausener Tafeln nun enthalten die fehlenden Szenen, die drei letzt angeführten sind als Neben- und Hintergrundsszenen mit kleinen Figurengruppen gegeben. Die stilistische Übereinstimmung dieser Tafeln mit den Bildern des Altares ist eine vollkommene. Eine davon trägt wie dieser die Jahreszahl 1492. Ihre Komposition und szenische Anordnung paßt so durchaus, daß der Gedanke, sie seien wohl von gleicher

Hand, aber nicht dem gleichen Werke zugehörig, hinfällig wird. Die der Kreuzigung vorausgehende und die ihr folgende Szene, Kreuzannagelung mit Entkleidung und Grablegung mit Kreuzabnahme, zwischen denen die Kreuzigung selbst als Ruhe- und Höhepunkt zu stehen kommt, zeigen nicht nur die gleiche Hintergrundslandschaft und Architektur, gleichsam als Fortsetzung derer im Mittelbilde, sondern auch die vollständig gleiche goldene gotische Ranke im dunkelblauen, nach unten weißlich verlaufenden Himmel, genau wie das Mittelbild.

Nur die Maße stimmen nicht! Sie stimmen schon in Mannlichs Katalog nicht. Bei der Breite handelt es sich nur um fünf cm, bei der Höhe aber um etwa 30—35 cm, welche den Burghausener Tafeln fehlen. Indeß, ihnen ist übel mitgespielt worden. Sie sind oben abgerundet, was im Jahre 1492 nicht schon geschehen sein kann, da in jener Zeit im Rundbogen abschließende Altäre noch etwas Unerhörtes sind (der Kielbogen kommt vor), und unten ist ein Stück von sicherlich 30—35 cm abgesägt, so daß die Vordergrundsfiguren von der Mitte der Wade ab nicht mehr sichtbar sind. Diese Verstümmelung geschah wohl bei der Übertragung in die Schleißheimer Galerie; man stellte einfach das damals übliche Altarblatt her, machte die Bilder zeitgemäß und galeriefähig.

Jedoch noch immer steht ein Bedenken aus. Westenrieder spricht von einer Kreuzabnehmung und einer Grablegung, und wir, indem wir den Altar neu zusammensetzen, haben statt dessen bei geöffnetem zweiten Flügelpaar (denn ein solches waren die Burghausener Tafeln) eine Kreuzannagelung und Grablegung. Es läßt sich dies nicht anders erklären, als durch einen Irrtum Westenrieders, einen Gedächtnisfehler oder auch daraus, daß er die Kreuzannagelung, schnell an dem Werke vorübergehend, für eine Kreuzabnahme ansah. Es ist dieser Irrtum durchaus begreiflich, wenn man in Erwägung zieht, mit welcher Flüchtigkeit man zu seiner Zeit (1782!) an dem „Ungeschmack" gotischer Altäre vorbeiging, eine Vernachlässigung, die das 19. Jahrhundert reichlich wettgemacht hat, indem es mit der gleichen Mißachtung den zu Westenrieders Zeiten und von ihm selbst hochgepriesenen Barock- und Rokokoaltären begegnete.

An der heutigen Fassung des Altars ist von einer Spur eines zweiten Flügelpaares allerdings nichts zu bemerken. Aber, wenn diese Fassung noch die ursprüngliche sein sollte, so ist sie sicher nur ein Teil derselben, und schwerlich ist anzunehmen, daß ein vom Hofe bestelltes Werk so armselig gerahmt worden sei, wie es heute dasteht.

Der Altar setzte sich zu der Zeit, wo er noch intakt war, folgendermaßen zusammen: Das heutige Flügelpaar war das äußere, mit seinen

Stifterbildnissen auf den Vorderseiten. Die Burghausener Tafeln bildeten das zweite, innere Flügelpaar, die Szenen der Kreuzannagelung und Grablegung lehnten sich, wenn es geschlossen war, gegen das Mittelbild. Die fehlende Predella enthielt wohl, wie aus analogen Beispielen hervorgeht, das Schweißtuch der Veronika, getragen von zwei Engeln, und auf der Rückseite vielleicht eine Auferstehung. Es ergibt sich hieraus folgendes Schema (vergleiche Zeichnung):

Bei geschlossenen Flügeln:
- Links: Stäupung mit dem Stifterbildnis Herzog Albrechts IV. und Jahreszahl 1492.
- Rechts: Kreuztragung mit dem Stifterbildnis der Herzogin Kunigunde.

Bei geöffnetem äußeren Flügelpaar:
- Links: Ölberg.
- Rechts: Gefangennehmung.
- Mitte links: Dornenkrönung (Burghausen No. 6).
- Mitte rechts: Ecce homo mit Jahreszahl 1492 (Burghausen No. 5).

Bei geöffnetem inneren Flügelpaar:
- Links: Kreuzschlagung (Burghausen No. 7).
- Rechts: Grablegung (Burghausen No. 8).
- Mitte: Kreuzigung.
- Rückseite des Mittelbildes: Abendmahl.

Mit dem vollen Klang der erregten Leidenschaft setzt das große Drama ein. In gotischer Halle wird Christus von den Knechten gepeitscht und müde wankt er, inmitten des Gewühles von Kriegern und Müßigen und von den Frauen gefolgt, unter dem Kreuze einher. Der Maler war sich wohl bewußt, daß er bei so enormen Bildtafeln leicht den Eindruck der Unruhe und Nacktheit hervorrufen konnte. Äußerst stark rahmte er deshalb die beiden Szenen durch eine halb phantastische, halb mögliche Architektur ein. Unten schob er eine schwere Brüstung so tief ins Bild, daß die Stifterbildnisse und Wappen vor ihr noch Platz hatten; auf den an den Seiten erhöhten Bänken dieser Brüstung ruhen Pfeiler, welche als oberen Bildabschluß einen Flachbogen mit gotisch ornamentierten Zwickeln tragen. Die Wirkung dieses massigen, aber gut gegliederten Rahmens ist in Hinsicht auf den in ihm sich abspielenden Vorgang die eines architektonischen Bühnenaufbaues.

Die Stäupung: Außer dem für den Gesamtaltar, dem eine komplizierte, plastisch gearbeitete Rahmenarchitektur allem Anschein nach gefehlt hat, bestimmten gemalten Rahmen ist die Szene durch die Architektur

Der ehemalige Hochaltar der Franziskanerkirche zu München.

Bei geschlossenen Flügeln.

Stäupung.	Kreuztragung.

Bei geöffnetem ersten Flügelpaar.

Ölberg.	Dornen-krönung Burgh. No. 6.	Ecce homo Burgh. No. 5.	Gefangen-nehmung.

Bei geöffnetem zweiten Flügelpaar.

Kreuz-schlagung Burgh. No. 7.	Kreuzigung.	Grab-legung Burgh. No. 8.

Rückseite bei geöffneten Flügeln.

Kreuztragung.	Abendmahl.	Stäupung.

? Vera Ikon ?

einer gotischen Halle, deren Gewölbekappen rot bemalt sind, fest umschlossen; seitliche Säulen tragen einen oberen flachen Eselsrücken. An die Mittelsäule der Halle ist Christus gebunden; von rückwärts packt ihn ein Knecht mit der rechten Hand im Haar, mit der linken schlägt er auf ihn ein, genau die gleiche Bewegung, welche auf der Dornenkrönung der Kerl links hinter Christus macht. Die Körper in drehender Bewegung, peitschen zwei weitere Knechte mit ihren Ruten auf den Gepeinigten ein. Hinten, in zwei Fenster gelehnt, Zuschauer. Der Stifter des Altares, Herzog Albrecht IV., kniet betend vor der Umrahmung, nach rechts gewendet; er ist in eine goldene Rüstung gekleidet, hinter ihm liegt der Löwe, mit funkelndem Blick und unmäßig langem Schweif; er bildet mit seiner gesamten Körpermasse das ornamentale Gegengewicht zu der langen Schleppe der auf dem anderen Flügel befindlichen Herzogin. Der Herzog hält ein Spruchband mit der üblichen Aufschrift: „Miserere nobis, deus.“ Vorn am Mittelstück der Brüstung ein weißer Zettel: „Von · gottes · Genaden · Albrecht · pfaltzg˜f · pey · rein · hertzog · zu · obrn · und · nyde˜n · paiern · er · 1492.“

Die Kreuztragung: Der hohen Bildtafel wegen, deren Raum durch die Umrahmung noch eingeengt wird, war eine Breitkomposition, wie sie dem Vorgang entspricht, unmöglich. Christus mit dem helfenden Simon ist in den Vordergrund geschoben. Ein gepanzerter Scherge, den roten Mantel über der Rüstung, zerrt die Beiden vorwärts. Unter dem Stadttor mit Fallgatter (rechts) Johannes und die Frauen; Maria verhüllt weinend ihr Gesicht. Hinten gotische Häuser. Der Eindruck der Menge wird durch die in unverhältnismäßiger Größe in den Vorgrund geschobene Gestalt Christi zusammen mit der Tiefenanlage, seitlichen Raumenge und der Beschränkung der sichtbaren Personenzahl ebensogut hervorgerufen, wie sonst durch eine Schilderung des ganzen langen Zuges zur Kreuzesstätte. Vor der Brüstung kniet nach links die Herzogin Kunigunde im langnachschleppenden Kleide aus Goldbrokat. Auf ihrem Spruchband: „O · herr · erparm · Dich · yber · uns.“ Auf dem weißen Zettel an der Brüstung: „Kunigund · h˜tzogin · zu · payr˜n · Gepor˜n · Von · Ostereich.“ Rechts das Wappen. Irgendwelche Qualitäten als Porträts besitzen die Bilder der beiden Stifter nicht.

Öffnen sich die Flügel, so werden sichtbar:

Der Ölberg: Es ist die ganz gewöhnliche, in Bayern nur mit ganz wenigen Variationen vorkommende Darstellung. Die Wiedergabe einer so figurenarmen Szene auf der großen Tafel ist dem Maler mißglückt. Trotz der großen Gestalten Christi und der drei schlafenden

Jünger und trotz der ausgedehnten Landschaft, in welcher Judas und die Häscher dargestellt sind, bleibt die Szene leer. Dem Temperament des Malers konnte nur das reichste dramatische Leben genügen, wie es die folgende Szene:

die Gefangennahme, besitzt: Es ist ein wildes, enges Gedränge um Christus entstanden, welcher eben den Kuß des Verräters empfängt und im gleichen Augenblick schon ergriffen und mißhandelt wird. Man hört die rohen Gesellen schreien, ihre Waffen und Panzer klirren und sieht überall den schwarzen polierten Stahl im Lichte aufblitzen. Vor der geradezu ineinandergekeilten Gruppe spielt sich ganz vorn die Malchusszene ab. In einer Stellung, die die Kenntnis kühnster Verkürzungen voraussetzt und deshalb mißglückt und gequält ausgefallen ist, kauert Malchus, vor Schmerz laut brüllend, am Boden und sucht neue Schwerthiebe abzuwehren; Helm, Speer und Laterne sind ihm entfallen.

Die Dornenkrönung entfesselt alles, was dem Maler an bösen Geistern noch zu Verfügung stand. Der über und über mit Wunden bedeckte Christus ist eine kaum weniger gemeine Gestalt, als die sechs Schergen, welche einen wahren Tanz höhnischer und qualvoller Handlungen um ihr Opfer aufführen. Es gehört eine verdächtige Kenntnis all der Niedertracht dazu, deren ein Mensch fähig ist, um in dieser Weise ein Martyrium darzustellen. Zwei Pfeiler fassen die Szene seitlich ein, eine schiefgestellte Holztonne überwölbt den Raum. Rechts und links Ausblicke, rechts in einen Saal im Hause Pilati, vor den Christus eben geführt wird, links in eine Straße mit Arkaden, Treppen, Läden und einem Ziehbrunnen.

Das Ecce homo: Christus ist an die Brüstung einer phantastischen gotischen Loggia geführt worden und wird von dem unten stehenden Volke verhöhnt. Eine gewundene Treppe führt zu der Loggia empor. Im Hintergrund vollzieht sich, durch einen Torbogen sichtbar, die Kreuzaufnahme. Auf der Brüstung die Jahreszahl 1492.

Öffnen sich die Flügel nochmals, so wird links die Annagelung ans Kreuz sichtbar. Christus ist an die Balken des am Boden liegenden Kreuzes angebunden. Vier Schergen sind in vier Etappen des Vorganges geschildert. Werkzeuge und Marterinstrumente sind mit peinlicher Treue gemalt. Im Hintergrund die Entkleidung Christi.

In der Mitte die Kreuzigung: Sie ist die höchste Steigerung der bisher in Bayern gegebenen Darstellung. Die Zahl der Figuren ist zwar nicht größer als früher, aber in die Komposition so verknäult und verschränkt, daß sie durch den Eindruck des Flimmernden eine hundert=

köpfige Menge ersetzt. Im Vordergrunde schieben sich zwei Gruppen links und rechts, jedoch nur wenig, aus dem allgemeinen Gewühl ums Kreuz heraus, die der Frauen mit Johannes und die der würfelnden Kriegsknechte. Reiterfiguren und vom Kopf bis zum Fuß gepanzerte Krieger sind eine Vorliebe des Malers. Der rechte Schächer, zusammengekrümmt am Kreuze hängend, ist eine in der Bewegung und im Akte gut gesehene Figur.

Es folgt die Grablegung in der üblichen Weise. Die drei letzten Szenen haben eine fast gleiche, aus Naturmotiven phantastisch komponierte Landschaft mit Fluß, Brücken und Stadtbildern im Hintergrund; letzteren hat der Maler durch allerlei Rundbauten einen orientalischen Anstrich zu geben sich bemüht.

Die Rückseite des Altares füllt die große Darstellung des Abendmahles. In einem Saale sitzen Christus und die Jünger um einen viereckigen Tisch herum. Durch niedrige Bogenstellungen geht der Blick im Hintergrund auf den Platz einer mittelalterlichen Stadt hinaus; in der Mitte des Platzes ein Ziehbrunnen.

Es bezeichnet unseren Meister, daß er die Komposition nicht, wie der Maler des ehemaligen Hochaltares der Peterskirche, nach den beiden Bildseiten oder Ecken auseinanderzieht, sondern stark nach der Mitte preßt, zentralisiert. Auf dem Bilde der Gefangennehmung ist er darin soweit gegangen, daß, obgleich die Gruppe noch an die Bildränder stößt, diese dennoch leere Stellen geblieben sind. Die Einzelgruppierung ist durchaus nicht immer klar, sondern durch Hintereinanderschieben und Überschneidungen mühsam zustande gebracht. Die Bewegungen werden durch starkes, oft willkürliches Abdrehen der Gelenke hervorgebracht. Verkürzungen geht dabei der Maler aus dem Wege, um sie anderswo, wie bei gesenkten und erhobenen Köpfen, mit Leidenschaft, aber ohne Glück aufzusuchen. Bei nackten Körpern ist Gelenk gegen Gelenk, Muskel gegen Muskel scharf abgesetzt; Knochen und Fleisch sind wulstig, knotig und knollig gebildet. Eine wahre Bewegungsmöglichkeit und das Anatomisch-Richtige erreicht der Maler nur in einem Falle: bei dem oben erwähnten rechten Schächer. Am besten gelingen die reichen Landschaften, deren saftige Vordergrundsfarben in der Ferne geradezu „ausbleichen“, des Malers einziges Mittel wohl, um einen duftigen, lichterfüllten Horizont herauszubringen, und fernerhin Architekturen mit Durchblicken aus einem dunkleren Raume auf eine hellere Straße.

Das Kolorit ist entschieden bunter und fällt stärker auseinander,

als auf anderen Bildern der Münchener Schule. Die Harmonisierung durch Grau, wie sie der Blutenburger Meister anstrebte, ist ganz vermieden; aber auch das Zusammenstimmen auf Braun sehr gering. Wie überall, sind Gelb, Rot und Grün die herrschenden Farben. Eine besondere Vorliebe ist dem Meister eigen für den schwarzen, im Lichte weiß aufblitzenden Stahl. Helligkeiten, welche der eigentlichen Farbe entbehren, sind durch ein Weiß-Rosa gegeben. Das Inkarnat geht zuweilen bis zum schmutzigen Braun.

In den modernen Hochaltar zu Ilmmünster sind, zusammen mit einer Anzahl Reliefs, nicht weniger als zwölf Gemälde eines gotischen Flügelaltares eingelassen. Sie sind vom Meister des Franziskaneraltares gemalt*) und können nur wenig später, als dieser Altar, entstanden sein. Da die Reliefs und ebenso zwei der Gemälde Szenen aus dem Leben des hl. Arsacius enthalten, so liegt die Vermutung nahe, der alte Altar, dem sie angehörten, sei, zumal ein Maler Albrechts IV. daran beschäftigt gewesen ist, ein Trostgeschenk des Herzogs an die Kirche zu Ilmmünster gewesen, deren Chorherrenstift er 1492 nach München verlegt und deren Arsaciusreliquien er, „groeß Stückh der Schultern auch zwo spindl von armen" ausgenommen**), 1495 nach München hat überführen lassen. Oder es müßte sein, daß Reliefs wie Gemälde nicht ursprünglich für Ilmmünster geschaffen worden sind, sondern dem in München selbst über den Gebeinen des hl. Arsacius errichteten Altar angehört haben und bei der Rückgabe der Reliquien im 19. Jahrhundert erst nach Ilmmünster gelangt sind. In beiden Fällen ist das ungefähre Datum 1495 gesichert.

Die gemalten Passionsszenen nun sind zum Teil nichts, als etwas vereinfachende Übertragungen der gleichen Darstellungen des Franziskaneraltares auf ein breiteres und gedrückteres Bildformat. Umsomehr interessieren Abweichungen und neu hinzugekommene Szenen, wie die Kreuzabnahme (diesmal als Hauptszene gegeben) und der Einzug Christi in Jerusalem. Das Abendmahl ist seiner veränderten Stelle am Altare halber mit größerer Sauberkeit und Sorgfalt behandelt: Um den quadratischen Tisch, der mit Broten, Eß- und Trinkgeschirren ganz bedeckt ist,

*) Es nimmt Wunder, das dies nicht schon früher erkannt worden ist. Sighart spricht allerdings von „Münchener Schule", die Kunstdenkmale aber lassen es mit einem „wohl oberbayerisch" bewendet sein. Die Übereinstimmung ist eine so vollkommene, daß sie einen Erweis, welcher nur in Wiederholung von früher Gesagtem bestehen könnte, ganz überflüssig macht.

**) Abhandlungen der Churfürstlich-baierischen Akademie der Wissenschaften 1776 S. 367.

sitzen Christus und die Jünger. Christus hält ein Stück in Salz getauchtes Brot dem ihm gegenübersitzenden Judas hin, und dieser hebt beteuernd die Hand. Zwei der Jünger führen den ihnen gereichten Brotbissen gerade zum Munde, zwei andere halten ihre Messer zum Essen bereit, einer schenkt Wein ein: Es ist das Bild einer jüdischen Tischgesellschaft beim Beginne des Mahles. — Weitere Bilder behandeln die Bischofsweihe und den Tod des hl. Arsacius; obwohl das Thema einen Anlaß dazu nicht gibt, tritt doch eine erschreckende Gewöhnlichkeit der Typen zu Tage, die daran, daß die Bilder vom gleichen Meister wie die Passionsszenen seien, einen Zweifel nicht läßt. Einzig die Enthauptung eines der hl. drei Könige enthält eine wirklich gute Figur; es ist die des dunkelfarbigen Scharfrichters. Indem er im Tänzerschritt sich dreht, dabei die Augen rollt und die Zähne fletscht, schwingt er das Schwert in der Luft. Die Bewegung gibt diesmal — es ist das einzige derartige Beispiel, dem wir bisher begegnet sind — der Figur einen prachtvollen Schwung und macht den Eindruck unwiderstehlicher Kraft.

Auch von vier kleinen, aus Staatsbesitz in die Frauenkirche zu München abgegebenen Passionstafeln könnte der Meister des Franziskaneraltars der Urheber sein. Gewöhnt, nur in großem Maßstabe zu arbeiten, hat der Maler, seine fast den ganzen Bildraum füllenden Figuren unterzubringen, dieselben auf die unbedingt notwendige Zahl beschränkt. Die Landschaft spielt kaum eine Rolle. Die vier Tafeln, welche hie und da den eckigen, vielbewegten Figurenumriß zu runden und zu vereinfachen beginnen, können vor 1500 kaum entstanden sein.

Ist dem Meister von Blutenburg eine relativ beruhigte Würde eigen, zeichnet den Maler des Franziskaneraltars die widerstandslos entfesselte Leidenschaft aus, so ist der Meister, welcher um die Wende des Jahrhunderts die Tafeln des Hochaltars für die Münchener Peterskirche malte, indem er die Eigenschaften beider verband, zu einer Art großartiger Wucht gekommen. Von den Flügeln dieses Hochaltars, welcher einst die 1375 beim Maler Konrad von Straubing bestellte Chortafel ersetzte und im 17. Jahrhundert durch den Barockaltar ersetzt wurde, befinden sich fünf Tafeln noch in der Peterskirche, sechs im bayerischen National-Museum (Saal 13). Sie haben zum Teil Rückseiten und stellen einerseits Szenen aus dem Leben der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus dar, andererseits geben sie eine Passionsfolge. Der Maler gehört in die Nähe des Meisters vom Franziskaneraltar, doch machen formalistische Eigentümlichkeiten, sowie der verschiedene

Grundcharakter, die verhalten glühende Leidenschaft und der tiefe, wahre Sympathie erweckende Ernst es unwahrscheinlich, daß er mit ihm identisch ist.

Fast in der gesamten Fachliteratur gelten diese Tafeln für das Bedeutendste, was die Münchener Malerei hervorgebracht hat. Nur Ernst Förster hält einen scharfen Tadel nicht zurück. Aber indem er sagt: „es fehlt dem Künstler an Gefühl für die Natur und vornehmlich am Studium der Formen, am meisten aber an Geschmack", und ferner: „es habe dem Künstler vornehmlich nur an Bildung gefehlt, um eine gesunde Kraft an die Stelle der Roheit zu setzen", so spricht er damit einen Vorwurf aus, der die gesamte Schule trifft, und dessen besondere Anwendung auf unseren Meister als eine überflüssige Krittelei erscheinen möchte. Vor allem, wenn man die mancherlei Vorzüge und Errungenschaften ins Auge faßt, die diesen Tafeln gegenüber der übrigen Münchener Malerei eignen.

In der Peterskirche befinden sich noch fünf Tafeln, vier mit Szenen aus der Geschichte des hl. Petrus, eine mit der Grablegung Christi und auf der Rückseite der schlechterhaltenen und vom Verfasser nicht gesehenen Enthauptung Pauli.

„Petrus heilt den Lahmen": Der sehr figurenreiche Vorgang selbst ist ganz in den Vordergrund gedrängt, wo Petrus, ein etwas strenger, würdiger Mann, soeben das „Steh auf und wandle" spricht. Den Mittelgrund hat sich der Maler aufgespart für eine der interessantesten Darstellungen von Innenarchitektur, die aus der Geschichte der Malerei bekannt sind. Der Tempel zu Jerusalem ist als dreischiffige Basilika von buntem Marmor wiedergegeben. Um einen bequemen Einblick zu gestatten, ist die Vorderwand entfernt, und an den Säulen und Gewölben entlang gleitet der Blick dem Altare zu. Die drei Schiffe sind vom hellsten Licht förmlich durchflutet und zwar in der Weise, daß die Seitenschiffe ganz in der silbernen Tagesbeleuchtung liegen, das Mittelschiff jedoch um eine Kleinigkeit dunkler und feierlicher gehalten ist. Wahrhaft erstaunlich und ein koloristisches Meisterstück sind die verschiedenen Gradabstufungen, wie die Helligkeit sich unter die Fenster, Gewölbe und in die Interkolumnien legt.

„Petrus im Gefängnis": „Petrus sitzt in einem mit Säulen von rotem Marmor und spätgotischem Laubwerk gezierten Zwinger, welcher gegen vorne durch ein Gitter abgeschlossen ist. Ein Engel schwebt zu ihm herab. Vor dem Gitter sitzen Krieger, und ebenso stehen Bewaffnete vor zwei Portalen, welche im Mittelgrunde zu beiden Seiten

in den Kerker führen. Rechts im Hintergrund sieht man Petrus an einem Hause anklopfen." Die Architektur des Kerkers ist ganz phantastisch und zeugt von einem lebhaft erfindenden Künstler. Ähnliches findet sich nur wieder auf den Kupfern und Gemälden des Nickl. Al. Mair von Landshut.

Die „Kreuzigung Petri", in der Komposition sich an das bekannte Schema anschließend, aber bedeutend kraftvoller als die bisherige Auffassung, zeichnet sich durch eine ungemein geschickte Figurenverteilung aus.

Bei der Szene, die „Petrus in Kathedra" als Lehrer der Welt darstellt, ist man leicht versucht, sowohl wegen der Gruppierung, als auch der Abstimmung der Farben auf einen graubraunen Gesamtton an Hanns Burgkmair von Augsburg zu denken. Was es damit auf sich hat, wird am Schluß dieser Besprechung berührt werden.

Die „Grablegung Christi" ist äußerst sicher komponiert. Weit intensiver noch, als bei dem Meister des Franziskaneraltars, liegt der Nachdruck auf dem Figuralen. Von jenem Meister unterscheidet sich der unsere aber noch dadurch, daß er die Komposition nicht zentralisiert, ängstlich zusammendrängt, sondern weit auseinanderschiebt und vorsichtig über die ganze Bildfläche verteilt. Dabei senkt sie sich in der Mitte so ein, daß der Blick auf ein fernes Gebirgstal frei wird und sich bequem in der mit voller Farbe behandelten Landschaft ergehen kann. Warmes und tiefes Rot beherrscht koloristisch die Tafel.

Unter den sechs im bayerischen National-Museum befindlichen Stücken geben zwei weitere Szenen aus dem Leben Petri:

„Petrus auf dem Meere": Die Darstellung, wenngleich um Vieles reicher, ähnelt sehr derjenigen, welche das Fresko aus der Kapelle des Leblinghauses von dem gleichen Vorgang gibt. Aber welch ein Leben hat unser Meister zu entwickeln gewußt! Das von den Aposteln bemannte Schiff fährt mit gerefftem, schwankendem Segel im Sturme daher und scheint in wenigen Augenblicken mit aller Gewalt auf das felsige Ufer geworfen zu sein. Die Gewänder flattern wild in der Luft, und in solcher Not und diesem Aufruhr kündet sich die nahe Hilfe an: Still und sicher steht Jesus am Ufer und zieht mit einer milden, beruhigenden Gebärde des Segnens Petrus zu sich heran. Die Apostel fallen ins Knie und beten an.

„Petrus heilt Kranke", die zu ihm gebracht werden: Mit finsterem Ernst, erhaben, fast majestätisch aufragend, steht der Apostel rechts im Vordergrunde und vollbringt Wunder um Wunder. Eine

Palastarchitektur nimmt die linke Seite ein und setzt sich unten zu einer Art Rahmen für das Bild fort. Übereinstimmend mit dem tiefen, leidenschaftlichen Ernst, der über der Szene lagert, ist das Kolorit des Vordergrundes auf Sepia gestimmt. In desto hellerem Lichte liegen Mittel- und Hintergrund, wo zwei Straßen in einer offenen Kapelle zusammenstoßen, ein Ziehbrunnen, wandelnde Menschen usw. das tätige Leben fröhlicher Gegenwart andeuten.

Die vier noch übrigen Tafeln bringen auf ihren Vorderseiten das Leben Pauli, rückwärts Szenen aus der Passion.

Ungemein lebendig ist die „Bekehrung Pauli“ aufgefaßt. In der Mitte, ganz vorn, der mitsamt seinem Pferde von der himmlischen Erscheinung zu Boden geworfene Apostel; um ihn das erschreckte soldatische Gefolge in hellem Tumult. Auf einer Fahne liest man den Buchstaben A, auf einer anderen den Buchstaben K, beide unter Kronen. Zweifellos sind diese Signaturen als „Albrecht“ und „Kunigunde“ zu deuten und geben genügenden Anlaß zu der Vermutung, das gesamte Altarwerk sei im Auftrag des Herzogs unternommen worden, gewiß auch von einem Maler, der dem Hofe nahe gestanden hat. So ergibt sich für die Bemühungen, den Namen Olmdorfer mit erhaltenen Werken in Verbindung zu bringen, eine neue, dritte und, bei dem Verluste des beglaubigten Altöttinger Hochaltars, ebenso unsichere Möglichkeit.

„Paulus predigt in Damaskus und muß fliehen“: Ein lebendiges Bild mittelalterlichen Stadttreibens und -verkehrs. Eine schrankenartige Balustrade trennt die Szene vom Beschauer.

Die „Beschwörung des Simon Magus“: In der kühnsten Verkürzung stürzt der Magus, von Teufeln geleitet, aus der Luft herab. Links kniet Paulus in leuchtend weißem Obergewand und erhebt betend Hände und Kopf. Hinter ihm steht Petrus und macht die Gebärde des Beschwörens. Rechts die Gruppe des Kaisers und seiner Begleiter, die alle vom höchsten Erstaunen ergriffen sind.

„Paulus wird mit Ruten gepeitscht“: Aus der niederen Halle, in welcher Paulus, halb entkleidet, unter den schmerzhaften Hieben zweier Knechte sich wahrhaft windet, sind nach allen Seiten Ausblicke auf die unteren Stockwerke von Häusern gegeben.

Über die Passionsszenen, schmutzig, verstaubt, stumpf in der Farbe und schlecht erhalten, wie sie sind, läßt sich vor einem gründlichen und notwendigen Firnissen wenig sagen. Was, bei sonstiger Beschränkung, aber den Reichtum des inneren Lebens betrifft, so überragen sie hoch, das läßt sich ruhig aussprechen, den Meister des Franziskaneraltars.

Von diesem unterscheiden sich die gesamten 11 Tafeln am stärksten durch die Komposition. Da ist kein Drängen mehr, frei und sicher steht Figur an Figur da, und breit sind die Gruppen über die Bildtafel auseinandergezogen. Die Bewegung ist konsequent weiter entwickelt und an die Stelle des Ausfahrenden, Explosiven eine Immanenz derselben getreten, hinter welcher eine gewaltige Summe von Kraft zu stecken scheint. Die Raumperspektive ist zwar sehr sicher gehandhabt, vermag jedoch nicht das Figurale, ohne daß von ihm ein vom Raum unabhängiger Rest bliebe, in sich aufzunehmen. So sind im Grunde beide selbständig behandelt und ineinandergefügt. Am deutlichsten wird dies bei der „Lahmenheilung", der „Kreuzigung Petri" und dem „Petrus in Kathedra" (Peterskirche). In dieser Beziehung stehen die Bilder hinter den Burghausener Tafeln mit der Quirinuslegende zurück. Dagegen sind sie koloristisch entschieden fortgeschritten. Die Vereinfachung und Reduzierung der Farbe ist nirgendwo in der Schule so stark, wie hier. Die „Grablegung" in der Peterskirche ist ganz auf tiefes Rot gestimmt, andere Stücke, wie „Petrus im Kerker" (ebenda), auf Grau und Braun. Die „Krankenheilung durch Petrus" (Nat.-Mus.) wagt es, die figurale Vordergrundskomposition in ganz dunklem Braun und Rot zu halten, setzt sie aber trotzdem auf einen hellen, lichten, in der Hauptsache gelblich angelegten Hintergrund. Von dem Meister dieser Bilder meint Förster, er habe „wohl die Schule von Augsburg" gekannt*), und wirklich, man kann die Bilder nicht sehen, ohne an Hans Burgkmair zu denken. Nun ist es aber stilistisch ausgeschlossen, daß sie später als 1500 entstanden sein könnten. Burgkmairs erstes Werk aber, welches Verzicht auf die volle, laute Farbe leistet, ist 1501 entstanden (die Basilika S. Pietro. Augsb. Galerie No. 85). Sollte wirklich von einem Lernen die Rede sein, so ist am ehesten anzunehmen, daß Burgkmair der empfangende Teil war.

---

*) Ernst Förster, Gesch. der deutsch. Kunst. 1851. 2. Teil S. 254.

Der Marienaltar zu Merlbach.*)

Die bis zu diesem Punkte geschilderte Entwickelung der Münchener Malerei vollzog sich mit unbedingter Konsequenz, allein auf dem Grunde der herrschenden Lokaltradition und im Sinne der allgemein giltigen Zeitrichtung. Sie war von vollkommener Selbständigkeit, lebte nur vom eigenen Können und besaß innerhalb ihrer engen Grenzen ihre Kraft und Schwäche. Sie hat die von ihr eingeschlagene Richtung auch fernerhin fortgesetzt, bis sie gegen Mitte des 16. Jahrhunderts wie ein müder, nicht hinreichend gespeister Bach verrieselte. Es sei, ehe diese letzte Etappe besprochen wird, eine Episode eingeschoben, d. h. ein Werk des genaueren erörtert, welches, auf oberbayerischem Boden entstanden, mit den übrigen Werken der Schule beinahe nichts weiter gemein hat, als die Provenienz, ein Werk, das so stark von dem in München üblichen Stile sich unterscheidet, daß es auf den ersten Blick einer anderen Schule anzugehören scheint und nur bei genauerem Zusehen Merkmale erkennen läßt, welche den einheimischen Meister verraten. Schon Sighart erkannte seinen fremdartigen Charakter und erklärte ihn durch „Einflüsse von Nürnberg" (Gesch. d. b. Kunst im Kgr. Bayern II S. 581). Es ist dies der in dem Kirchlein zu Merlbach (Bezirksamt München II) befindliche Verkündigungs- oder Marienaltar, eine Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts, allem Anschein nach dem letzten Dezennium desselben angehörig.

Der Altar, mitsamt seiner Predella an der Nordwand der Kirche angebracht, kann nicht ursprünglich für diese bestimmt gewesen sein. Die Erbauungszeit 1510 derselben widerspricht dem. Auch wäre er neben dem Hochaltar vollkommen überflüssig, und überdies redet das Fehlen einer Mensa und das Aufhängen des Werkes deutlich genug. Woher er stammt, war nicht zu ermitteln. Der Stifter der Kirche, Ritter Kaspar von Thor zu Eurasburg, oder einer seiner Nachkommen, deren Wappen vom Jahre 1607 am Hochaltar in zwei Exemplaren befestigt ist, mag ihn hierher gebracht haben.**)

*) Riehl, Studien S. 84 und 122. Kunstdenkmale S. 890.

**) Es sei folgende Kombination, allerdings als reine Hypothese, erlaubt: die Ritter von Thor besaßen in Beuerberg ihre Grabstätte und einen Altar davor.

Dem Altar fehlen die Standflügel. Daß dem so ist, belegen die über die Schreinbreite hinausragenden beiden Ansatzstücke der Staffel; diese Stücke sind etwas breiter wie die beweglichen Flügel, und die Spuren der ehemals in sie eingefügten Standflügel sind an Nagellöchern und abgebrochenen Eisenstiften noch kenntlich. Ähnliche Spuren, auch von Scharnieren, finden sich am Schrein selbst und zwar genau an Stellen, wo es üblich war, Standflügel zu befestigen. Zwei Bilder dieser Standflügel haben sich in der Kirche selbst erhalten; sie stecken in den alten gotischen Rahmen, die genau so profiliert sind und unter der neuen Bemalung an lädierten Stellen genau das gleiche Sternmuster auf rotem Grunde tragen, wie die Rahmen der beweglichen Flügel des Altars. Sie schließen oben im Kielbogen und sind unten von dazugehörigen Stücken abgesägt worden, wie sich leicht feststellen läßt. Da außerdem die Maße mit denen des Altares übereinstimmen, so ergibt sich, daß es sich um die oberen Teile der Standflügel handelt, deren untere Stücke verloren sind. Ob sich die Notiz Sigharts von einer „Begegnung an der goldenen Pforte" (a. a. O. S. 581) auf ein drittes, damals noch vorhandenes Stück der Standflügel bezieht, erscheint dem Verfasser, zumal Sighart so flüchtig beschreibt, daß er zwei ältere Seitenaltäre angibt, äußerst unwahrscheinlich.

Der Altar ist, das einzige erhaltene Beispiel in dieser Kunstzone, ein Marienaltar. Der Schrein enthält die geschnitzte Gruppe der Verkündigung, die Flügel Szenen aus dem Leben Mariä und ihrer Eltern (die oberen Reihen sowohl der beweglichen, wie der ehemaligen Standflügel) und dem Kindheitsleben Jesu (die unteren Teile der beweglichen Flügel und wohl auch die verlorenen der Standflügel). Die Erzählung beginnt mit dem erhaltenen oberen Teile des linken Standflügels, setzt sich an der oberen Außenseite der beweglichen Flügel fort, dann an den oberen Innenseiten derselben (immer von links nach rechts), wobei das Sposalizio des rechten Standflügels und die Schreingruppe einzufügen sind, sie springt dann über auf die unteren Außenseiten der Flügel und endigt auf den Innenseiten derselben; in dieser Reihenfolge ergeben sich folgende Szenen:

Kaspar von Thor, Schutzherr und Vogt von Beuerberg, durch dessen Bemühungen Johannes Alchinger, sein Freund, Probst in B. wurde, mag während dessen Amtszeit (seit 1489) den Altar gestiftet haben. Als sich aber der alte Streit mit dem Kloster erneuerte und Alchinger sein erbitterter Gegner wurde, Kaspar aber im Zorne auf die Vogtei verzichtete, mag er willens geworden sein, seine Grabstätte zu verlegen, den Altar also weggeschafft, und später in die von ihm erbaute Merlbacher Kirche verbracht haben. Vergl. oberb. Arch. XII. S. 47 ff.

Das Opfer Joachims wird der Unfruchtbarkeit seiner Ehe halber vom Priester zurückgewiesen: die Szene spielt sich in einer gotischen Halle ab, deren vordere Pfeiler das Bild einrahmen, deren oberer Abschluß trefflich zu der Kielbogenform des Rahmens überleitet. Das Rippengewölbe wird in der Mitte von einer Säule getragen, zu deren beiden Seiten Fenster in die gerade angedeutete Landschaft hinausgehen. Kaum etwas ist typischer für den bayerischen Maler, als diese Art der Architekturverwendung zur Aufnahme des Vorgangs. Dieser selbst weicht beträchtlich ab von der bayerischen Art. Die Schüchternheit, mit der Joachim vor den Priester tritt, die Feinheit der Gebärden, die Zeichnung der mageren Gesichter mit ihren wie eingravierten Falten, die längliche Kopfform, die Frontalansicht des Priesterkopfes mit dem langen, feingewellten Bart, die wie aus dünnem Draht gekräuselten Haare, die über das Ganze wie ein Schleicr gebreitete sensible Wehmut, das alles will zu den bayerischen Gewohnheiten wenig passen.

Joachim empfängt auf dem Felde die Nachricht des Engels, es sei von seiner Frau Anna die Schmach der Unfruchtbarkeit genommen: Joachim kniet im Vordergrunde einer weiten Landschaft; er breitet im freudigen Schreck die Arme aus und empfängt so die Botschaft, welche ihm der aus dem feurigsten Morgenhimmel herabschwebende Engel überbringt. Das Überraschende ist die Landschaft und ihre Staffage. Wenn sonst ein bayerischer Meister eine in der Ebene nach dem Hintergrund verlaufende Landschaft in ihrem ganzen Reichtum an Einzelheiten hat verfolgen wollen, so konnte er sie nicht anders sichtbar machen, als indem er sie stark gegen den oberen Bildrand ansteigen ließ und dafür einen anderen Augenpunkt wählte, wie für das Personal des Vorgangs. Der Merlbacher Meister vermeidet dies, er gibt einen Augenpunkt, die gesamte Szene ist etwas von oben gesehen, und der Beschauer hat das Empfinden, er befinde sich vor dem Bilde in der gegen ihn fortgesetzten Landschaft desselben auf einer kleinen Anhöhe und schaue über die Schafherde und die Wiese hinweg, durch die ein Weg hinter einer Gruppe von Bäumen gegen das linke Bildende verläuft, direkt hinein in das Tal des Flusses, der zwischen zwei Hügelketten am Horizont im nicht mehr Sichtbaren sich verliert. Es steckt darin ein Zwang zur Illusion, wie er den sonst stark dekorativen Landschaften der Schule nicht eigen ist; auch die Art der peinlich genauen Detaillierung und Naturbeobachtung nicht. Nirgendwo sonst steht eine Baumkrone so scharf und malerisch in ihrer Gesamtmasse gegen den Himmel, nirgendwo sonst tritt der Einzelkörper mit so kompakter Selbständigkeit auf, ohne

doch aus dem Zusammenhang des Ganzen herauszufallen. Am Wege steht ein Marterl von den feinsten gotischen Formen, bis in alle Details durchgeführt und dabei schon in einer Entfernung vom vorderen Bildrande, daß jeder andere oberbayerische Meister es gerade noch durch etwas Farbe vom Anderen abgesetzt hätte. Alles behält bis in die weiteste Ferne hinein — und der Horizont liegt auffallend weit in der Bildtiefe — die ganze Schärfe der Kontur und Saftigkeit des Kolorits. Wie mannigfaltig wird mit relativ wenig Exemplaren das Leben einer Schafherde geschildert: die Tiere liegen und stehen herum, einige weiden, zwei Böcke rennen mit den Stirnen gegeneinander, eines von den Tieren sieht gerade aus dem Bilde heraus, zwei andere starren in die Landschaft hinein, die faule Behaglichkeit und Bewegungsunlust dieser Tiere, welche, einmal vollgefressen, nicht wissen, was sie mit sich beginnen sollen, ist ganz vortrefflich geschildert.

Das alles sind Dinge, die in Oberbayern nicht zu lernen waren. Die oberbayerische Landschaft ist hier mit Mitteln wiedergegeben, deren sich kein Oberbayer bis dahin bedient hatte. Daß der Maler zu so Ungewöhnlichem nicht von selbst gekommen ist, geht aus der mangelnden Frische hervor, welche, wie bei der Zeichnung des sandigen Weges oder des Flußtales, mit einem ursprünglichen, primitiven Gelingen nichts zu tun hat, sondern auf dem Verwenden eines fertig Angeeigneten beruht.

Die Wochenstube der hl. Anna: Zwei Dienerinnen sind um die Mutter Anna bemüht, zwei andere bereiten sich, die kleine Maria zu baden. Durch eine Türe sieht man den Vater Joachim herbeikommen. Auffallend sind die Sicherheit und fast zierliche Knappheit der schlanken Frauenkörper und ihrer Bewegungen. Auffallend aber auch die Bildung des nackten Kindes, das, kaum geboren, schon die Proportionen einer Mehrjährigen und langes Haar hat. Die eine der Dienerinnen trägt eine burgundische Haube, und die Figur Joachims gleicht im Schreitmotiv und in der Gewandung gewissen niederländischen Figuren, teilt aber diese Ähnlichkeit mit zahllosen anderen deutschen Bildern. Es folgt der

Tempelgang Mariae: Beherzt steigt das halberwachsene Mädchen die hohe Steintreppe einer gotischen Kirche hinan, aus deren Portal der Hohepriester ihm entgegeneilt. Eine Schar von Frauen und Mädchen, teilweise in niederländischer Tracht, wohnt dem Vorgang bei. Demselben ist etwas von der spröden Lieblichkeit der späteren Kölner Bilder eigen. Das Kolorit geht stark ins Helle und Bunte. Es sind die Farbenzusammenstellungen der Niederländer oder der Niederrheinischen,

und man erkennt nun, wo die Heimat dessen ist, was den Beschauer bei einem bayerischen Meister so fremd anmutet.

Das Sposalizio: Ein mit einer Holztonne überwölbter Raum umschließt die sechs den Vorgang darstellenden Personen. Wie üblich, ist es gerade der Augenblick, wo Joseph den Ring an Mariens Finger zu stecken sich anschickt und sie damit als die Seine bezeichnet. Mit einer Zartheit ohnegleichen faßt der langbärtige Priester die Handgelenke der zu Vermählenden. Eine fast wehmutvolle Innigkeit liegt auf seinem feingeschnittenen, ganz en face gesehenen Gesicht. Die Raumarchitektur selbst rahmt das Bild — es ist das zweite der Standflügel — ein.*)

Die Heimsuchung: Unter dem gotischen Portal der Vorhalle ihres Hauses empfängt die schwangere Elisabeth — nach Art schwangerer Frauen legt sie die eine Hand auf ihren Leib — die eben schüchtern herantretende Maria, indem sie ihr die Hand reicht. Den freien linken Raum des Bildes füllt eine Landschaft. Mit erstaunlicher Reife sind die Gewandmassen behandelt, nicht als selbständige Teile, welche ohne Rücksicht auf den darunter steckenden Körper nur ein virtuoses Faltengeschiebe ergeben, sondern als wirkliche Kleidung, die überall da, wo sie den Körper berührt, sich glattzieht und denselben in seinem Verlauf sichtbar werden läßt und nur an Stellen, wo sie freiliegt, fällt oder emporgeschoben wird, organisch verbundene Faltenzüge aufweist.

Die Anbetung des Neugeborenen: Im Vordergrunde kniet Maria vor dem am Boden liegenden Kind. Hinter ihr steht Joseph, auf seinen Stock gestützt. Dahinter schließt, parallel zur idealen Vorderfläche des Bildes, der Stall, ein auf von bunten Marmorsäulen getragenen Bogenstellungen ruhendes Strohdach, eng und traulich ab. Den Boden bildet, hierdurch, wie durch den palastähnlichen Bau, das Armselige, welches bei diesem Vorgang sonst mit großer Liebe betont wird, ausschließend, ein buntes Plattenmuster. Es ist erstaunlich, wie der Maler Maria zum dominierenden Element zu machen gewußt hat, indem er sie als die einzige breite und ganz geschlossene Masse im Bilde gibt. Der Stall selbst, durch dessen offene Hallenarchitektur man in die Landschaft hinausblickt, ist seiner ganzen Stellung zum Bilde und seiner Zeichnung nach niederländisch; auch das Koloristische an ihm. Die Krippe, an der Ochs und Esel stehen, aber nichts, als eine freie Umbildung der gleichen Gruppe auf Rogiers Anbetung der Könige in der Pinakothek zu München. Das gleiche Vorbild war maßgebend für die

*) Über die Verkündigung im Schrein vergl. Riehl, oberb. Plastik an der Wende des Mittelalters zur Renaissance.

Anbetung der drei Könige aus dem Morgenland, wobei das Szenarium das gleiche wie beim vorhergehenden Bilde bleibt. Dem Rogier ist im Vordergrunde die Gruppe der Madonna mit dem knieenden Balthasar bis in Einzelheiten hinein wörtlich nachgebildet. Zwar die Bewegung des Kindes, das zutraulich dem vor ihm knienden bartlosen Mann (auf bayerischen Bildern ist er sonst immer bärtig) entgegenkommt, ist eine andere. Die Haltung der Madonna jedoch ist die gleiche, ebenso die Anordnung ihres Gewandes, die geneigte Kopfhaltung, das weiße Kopftuch und der über den Kopf gezogene Mantel, der gleiche auch Balthasar in Stellung und Gewand: es fehlt nicht der Gurt mit der Tasche, nicht der herabhängende Überärmel, nicht der geschlitzte Rock, der das im Knien gebogene Bein freiläßt, sogar der Hut mit dem Kronreif liegt vor ihm. Es kann kein Zweifel bestehen, daß es sich hier um eine vergröbernde und die Feinarbeit des Niederländers vereinfachende, aber doch treue Kopie handelt, um eine Kopie, nicht etwa um eine Anregung nur. Es kommt die ganze Formbehandlung dazu, die, wie es der Schülerhand zukommt, in manchen Punkten durchaus mißverstanden ist. Auch die beiden anderen Könige und der in den Hintergrund gedrängte Joseph, obwohl anders angeordnet als bei Rogier, wie es das andere Bildformat auch erforderte, verraten die niederländische Schulung. Man hat nur nötig, die subtile, der Struktur des Gewebes peinlich folgende Behandlung eines Brokates mit der breiten, tonigen Wiedergabe des gleichen Stoffes bei dem Meister des Franziskaneraltars zu vergleichen, nur diese schmalen, klar durchmodellierten Köpfe, deren sorgfältig konstruierten Aufbau, lange schmale Nasen, gut abgesetztes Kinn, fein gezeichnete Hände mit den fleischigen, wulstigen, breiten Köpfen und ihrer über die Teilstruktur flott hinwegarbeitenden Manier, sowie den durchweg ganz schlecht gezeichneten und falsch modellierten Händen aller übrigen Maler der Münchener Schule. Auch die etwas stutzerhafte Eleganz, wie Kaspar (der Mohr) das Bein setzt, ist Eigentum der Niederländer und zwar derer vom Ende des Jahrhunderts.

Die Flucht nach Ägypten: Sie ist mit das beste unter den Bildern, und das eilige Vorübertraben der kleinen Truppe, der bekümmerte Vater voraus, das Eselein mit seiner heiligen Last folgsam hintennach, von köstlicher Frische und Naivetät. Die weitgebreitete Landschaft zeugt von intensivem Naturstudium. Wiesen und Wälder; ein Fluß zieht mitten hindurch, an Gehöften und Schlössern vorbei, und zwischen ihnen ragt sogar ein bayerischer Satteltum empor. Es mag sehr wohl sein, daß das Isartal zum Vorbild gedient hat, aber die

Wiedergabe ist nicht in der Weise erfolgt, wie diejenige Freisings durch den Meister der Schleißheimer Korbinianslegende. Es gilt dafür das Gleiche, wie für die Landschaft auf der Verkündigung an Joachim, und auch das Figurale ist im niederländischen Geschmack gehalten. Gleich das letzte Stück:

Die Darstellung Christi durch seine Eltern, bestätigt unsere These vollkommen. Auf vier Personen hat sich die Szene, welche in einem tief zurücktretenden spätgotischen Kirchenraum vor sich geht, beschränkt. Sicherlich ist sie, ob unmittelbar oder mittelbar gilt gleich, durch das gleichnamige Bild Rogiers angeregt und erinnert, wie jede einzelne Figur, an die Art, wie Niederländer und Kölner diese Szene zu geben gewohnt sind.

Die Predella mit dem Vera Ikon und vier Engeln: Das Haupt Christi zeigt deutlich, daß dem Maler der bayerische vertraute Typus, welcher leidenschaftlich, aber von gewöhnlicher, ja gemeiner Form ist, in den Fingern gesteckt, wie er ihn aber überwunden hat durch Annäherung an den bekannten, in vielen Exemplaren vorkommenden niederländischen Kopf, dessen längliche Gesichtsform, feine Zeichnung und Schweifung von Augen, Lippen und Nase, sorgfältige Haar- und Bartteilung unverkennbar sind.

Noch einige Worte vom Kolorit der Bilder. Für den Gesamteindruck vorherrschend sind Zusammenstellungen kräftiger, einander ausschließender Farben: vor allem Chromgelb (bes. zitron), roter Zinnober und Kobaltblau (dunkel). Das aber ist das niederländische Kolorit, wie es in Bayern nie vorkommt. Auffällig ist das ungemein leuchtende Blau, welches sehr haltbar gewesen ist gegenüber dem der Münchener Schule, das ausnahmslos schwarz geworden und als Farbe überhaupt nicht mehr mitspricht. Es kommt dazu das niederländische Violett, die Vorliebe für im Lichte aufleuchtenden Sammt und die selbst in den landschaftlichen Fernen gewahrte Kraft der Farbe, wogegen die Landschaft der Münchener Meister gegen den Horizont zu in der Farbe dünn, hell und bleich wird.

Wir stehen vor einem eigenartigen Problem, jedoch einem solchen, das nicht vereinzelt dasteht und dessen Lösung deshalb keine Schwierigkeit macht. Es ist nicht das Problem des spukhaften niederländischen Einflusses, mit dessen Zuhilfenahme Waagen, Förster, Schnaase und andere die deutsche Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts dargestellt haben. Diesen niederländischen Einfluß gibt es nicht. Auch ist der Ausdruck irreführend; denn er bezeichnet einige Dutzend Nuancen der Lern- und

Annehmefähigkeit, von der intimen Einsicht in eigene Mängel auf Grund fremder Eindrücke bis herab zur Kopistentätigkeit. Der Nördlinger Fr. Herlen, zwar ungleich bedeutender als unser Meister, kann doch bis zu einem gewissen Grade als Analogiefall von diesem angesehen werden. Herlen war Schwabe, das sieht man seinen Bildern an. Der Maler des Merlbacher Marienaltars war Oberbayer, das sieht man wieder seinen Bildern an. Nur ein Oberbayer konnte die Landschaft seiner Heimat mit solcher Liebe wiedergeben, nur ein Oberbayer verwandte Architektur zur ornamentalen Bildgliederung und als Rahmenwerk, nur einem Oberbayern war die auf das fleischige Material keine Rücksicht nehmende Körpermodellierung eigen, wie sie unserem Meister trotz anderer Schulung noch — man muß schon sagen — passiert, und nur ein Oberbayer hing mit solcher Leidenschaft an der Wiedergabe von Durchblicken aus einem Raum in den andern, dabei die durch verschiedene Beleuchtung hervorgerufenen Farbenunterschiede betonend. Herlen hat sich an den Niederländern gebildet, und zwar mit vollem Bewußtsein von deren Überlegenheit in diesem und jenem. Das Gleiche hat unser Meister getan. In Bayern konnte er es nicht. Da gab es keine „Niederländer". Er ging also ins Ausland, lernte dort und hat seine heimische Art zu einem großen Teil verlernt. Ob er es in Köln tat, wo viele Niederländer zu sehen waren, auch der Dreikönigsaltar des Rogier (in St. Columba), ob in den Niederlanden selbst, mag dahingestellt bleiben. Die Tatsache aber, daß aus einem so abgeschlossenen Lande, wie es Bayern damals war, ein Künstler den Rhein hinunterging, bleibt erstaunlich. Wenn ein Stephan Lochner nach Köln, ein Hans Memling nach Brügge übersiedelten, so erklärt sich dies sehr einfach: sie waren vom Rhein. Gerade sie aber beweisen mit Evidenz, wie leicht die heimische Art verlernt war; denn der Konstanzer ward ein Kölner, der Mainzer ein niederländischer Künstler. Und so hat auch unser Meister die heimische Art verlernt. Was hätte wohl sein neuer Lehrmeister gesagt, wenn sein Schüler hätte „bayerisch" malen wollen? Es war ein notwendiges „Geschäftsprinzip", daß man im Ausland umlernte. Auch die späteren Niederländer haben das getan, zum Teil zu ihrem Schaden. Unser Meister hat sehr viel vergessen und sehr viel erlernt, und es ist vorgekommen, daß behauptet wurde, die Malereien des Merlbacher Altars seien Kölner Arbeit*). Und nun das Merkwürdige: der Meister kopiert oder bildet da und dort niederländische Vorbilder mehr oder minder genau nach, und dann wieder reicht das in der Fremde angeeignete

*) Beruht auf einem persönlichen Erlebnis des Verfassers.

Können, das niederländisch geschulte Auge und die niederländisch geschulte Hand aus, relativ neu zu gestalten, Szenen selbständig anzuordnen, die heimische Natur zu beobachten und sie, wenn auch mit anderswo gelernten Mitteln und fremder Technik, doch treu wiederzugeben. Da sind Köpfe, die nach dem fremden Muster vergröbert sind, die durch die Haut schimmernde Schläfe etwas zu stark geschwellt, die Adern darauf zu dick und wulstig, die feinen Hautfalten ums Auge an falscher Stelle, und dann wieder andere, besonders Frauenköpfe, wo der heimische Typus, der derbknochiger, breiter und von robusterem Fleisch ist, in der niederländischen Mache deutlich erkennbar wird.

Gewiß, der Maler hat gewaltig viel vor seinen Landsleuten voraus. Er ward in einer Schule gebildet, die sorgsamer und schärfer beobachtend zu Werke ging, als die heimische, einer Schule, die mit wahrhaft leidenschaftlicher Hingabe das Zusammenstimmen von Gesamtkomposition mit dem Feindetail studierte und fand, einer Schule, die sorgsame Zeichnung und klares Konturieren in die Gemeinschaft mit malerischer Gesamthaltung zwang, die ein frisches, kräftiges, buntes und helles Kolorit besaß, der das Bildmäßige vor den dekorativen Eindruck ging; und all dies hat er sich auch, so gut und so schlecht er konnte, zu eigen gemacht. Aber: er hat damit, zwar ohne alles abstreifen zu können, den Boden prinzipiell verlassen, auf dem die Münchener Malerei stand, und die Selbständigkeit derselben für seinen Teil aufgeben. Er steht isoliert, ohne Vorgänger und Nachfolger, und er müßte, wäre er in den Niederlanden oder am Niederrhein geblieben, unter den geringsten der dortigen Maler rangieren. Es ist kein schlechtes Zeichen, daß er auch nicht den geringsten Eindruck auf die Münchener Maler gemacht hat und innerhalb der Schule keine Spuren hinterlassen, und ein deutliches Zeugnis dafür, wie wenig zugänglich man in diesen Gegenden für den niederländischen Geschmack war.

Es hat aber doch den Anschein, als habe er mit einem Gesellen zusammengearbeitet, der sich nicht ganz der Manier seines Meisters anzuschließen vermochte. Die beiden Einzeltafeln, welche, wie oben ausgeführt, von den ehemaligen Standflügeln des Altars herrühren, unterscheiden sich in mancherlei vom Altare selbst, aber doch so gering, daß ihre Anlage und letzte Ausführung dem Meister selbst gegeben werden muß. Sie sind übrigens, obwohl an vielen Stellen lädiert, besser erhalten als die übermalten Flügel, und tragen über der ursprünglichen Farbe nur einen dicken trüben Firniß, der sich zusammengezogen hat und die Klarheit des Darunterliegenden verdeckt. Gerade diesen beiden

Bildern steht eine Tafel in der Schleißheimer Galerie (No. 56) sehr nahe. Sie stammt aus dem Kloster Raitenbuch und gibt auf der Vorderseite „Christus am Ölberg", auf der Rückseite die „Grablegung", hat also einem Passionsaltar angehört. Beiden Kompositionen liegen die betreffenden Kupferstiche der Schongauerschen Passion (B. 9 u. 18) zugrunde. Im übrigen verraten sie die gleichen stilistischen Merkmale, die den beiden Merlbacher Tafeln eigen sind, und zwar gerade diejenigen, worin diese sich von den Bildern am Altare selbst unterscheiden. Ein Kopf der Grablegung stimmt z. B. mit einem auf dem Merlbacher Sposalizio Zug für Zug überein; Haar, Bart und Hautfalten haben die gleiche ziselierende Art. Die Landschaft des Ölbergs dagegen, eine weite ebene Fläche mit Bäumen und Wasser, hat ihrer ganzen Anlage nach wieder Ähnlichkeit mit den Hintergründen des Merlbacher Altars. Der Maler dieses Bildes unterscheidet sich aber doch wesentlich von dem des Altars, durch Dinge, die ihn als Deutschen weit schärfer charakterisieren. Er hat den bayerischen Christustypus, der nur viel weicher wie der Münchener ist*), ferner den für deutsche Bilder so charakteristischen Flechtzaun; da ist die deutsche Unbehilflichkeit und ewige Verlegenheit, wie der detaillierende Vordergrund mit der Bildtiefe zusammenzustimmen sei, und schließlich, da wächst auch der tiefblaue Enzian, mit der ganzen Ausführlichkeit des deutschen Malers gemalt.

Schongauers Kupferstiche haben ebenso wie die Dürers und dessen Holzschnitte oft genug gering begabten Malern über die Verlegenheit des Erfindens hinweggeholfen. Weit treuer als der obige Meister, ja, bis in die geringsten Details hinein hat eine sehr fleißig gearbeitete, in der Frauenkirche zu München befindliche „Taufe Christi" (um 1500) das Figurale dem Stich Schongauers (B. 8) entnommen. Die Landschaft fügt sie aus eigenen Mitteln hinzu, hart und unglücklich genug; mit einer Sorgsamkeit, als handle es sich nur um sie, und unverhältnismäßig groß sind Vögel, Blumen und ein Frosch hineingesetzt.

Da an dieser Stelle einmal Werke behandelt sind, die der Münchener Schule zum Teil entstammen, zum Teil sehr nahe stehen, so seien gleich zwei andere zugefügt. In der Sakristei zu Fürstenfelde hängt ein „Pfingstfest", in der Wohnung des Herrn Hofkaplans ebenda eine zugehörige „Geburt Christi", von welchen beiden Stücken Sighart in seiner Kunst der Erzdiözese München-Freising S. 219 meint, sie „weisen auf Wohlgemuths Schule". Er hat nicht so ganz unrecht damit. Jedoch mutet dasjenige, was an den Bildern aus der Münchner Schule heraus-

*) Es ist nicht ausgeschlossen, daß das Bild der Weilheimer Gruppe angehört.

fällt, eher als eine Mischung fränkischer und schwäbischer Elemente an, ähnlich derjenigen, welche an Schüchlins Tiefenbronner Altar so sehr verblüfft. Scharfe, wie ausgeschnitten auf den Hintergrund konturierte Umrisse, hie und da ein guter und charaktervoll gearbeiteter Kopf, delikate Hände zeichnen das Bild aus. Eine so würdevolle Figur, wie die des lesenden Apostels auf der rechten Seite des Pfingstfestes, von solcher formalen Geschlossenheit und repräsentativen Feierlichkeit, war nie die Sache eines Münchner Malers. Dagegen führt die sorgsame Wiedergabe des Gegenständlichen, welches nur schärfer und emailartiger gearbeitet ist, aber auch mehr Rücksicht auf den wiederzugebenden Stoff nimmt, und vor allem die Architektur mit Durch- und Ausblicken auf die Entstehung in der Nähe der Münchner Kunstzone zurück.

Mit gleicher Akuratesse behandelt eine „Anbetung des Neugeborenen" in der Augsburger Galerie (no. 129) die ärmliche Hütte, vor welcher Maria kniet. Die schlanke Aststütze mit ihrer grauschwarzen Rinde und ihren gelblichen Zweigstumpfen, welche den drohenden Einsturz der Ruine aufhält, ist wie aus japanischem Lack geschnitten. Das Bild, aus der kurfürstlichen Galerie zu München stammend, läßt sich seiner Landschaftsbehandlung halber und auch der Auffassung der Madonna wegen weit ungezwungener der Münchener Schule anreihen, als die beiden vorigen*).

Ganz und gar aber verlassen den Boden derselben die beiden Flügel des der Kanzel gegenüber aufgehängten Altärchens in der Münchener Frauenkirche. Sie sind schwäbisch und gehören dem Kreise des älteren Holbein zu.

*) Die Rückseite mit der Begegnung an der „goldenen Pforte" hat der Verfasser nicht sehen können.

Die Malerei im „Miesbachischen" *).

Der beherrschende Kunst- und Kulturmittelpunkt war Tegernsee. Für Tegernsee haben nicht nur Münchener Künstler gearbeitet; es werden uns ein Maler aus Schongau und einer aus Wasserburg genannt, welche Werke dahin lieferten. Daneben hat eine einheimische Schule bestanden, und ein Gilg von Schliersee malte 1510 den Choraltar für Esterndorf. Auch die in der Gegend erhaltenen Werke sprechen für das Bestehen einer eingeborenen Künstlerschaft, von der ohne urkundliche Nachrichten noch nicht festzustellen ist, ob sie an Ort und Stelle, ob sie in München gelernt hat.

Das letztere ist jedenfalls für den Maler der Kreuzigung an der südlichen Außenseite der Pfarrkirche von Egern der Fall gewesen, wenn nicht gar angenommen werden soll, es sei für die malerische Ausschmückung eines Baues, den ein Tegernseer Abt (Conrad Ayrenschmalz) aufgeführt hat, einer der Maler herangezogen worden, welche damals in dem benachbarten Kloster arbeiteten. Die Kreuzigung trägt nach der darunter befindlichen Inschrift (in dem angebauten Gange) das Datum 1474 und ist eine Stiftung Jörg Erlachers. Eine mit Mauern und Türmen bewehrte Stadt muß dem Maler bekannt gewesen sein, sonst hätte er zu dem sehr gut beobachteten Stadtbilde im Hintergrunde nicht kommen können. Im Uebrigen ist es die ganz einfache Darstellung von Maria und Johannes unterm Kreuze. Der Schmerz der beiden ist gehalten und nur in den zum Beten erhobenen Händen ausgedrückt. Der Faltenwurf der Gewänder ist machtvoll und zugleich ruhig, aber zu sehr ausgerechnet. Das Wandbild befindet sich in sehr ruinösem Zustande.

Von dem in München bestehenden Stil unterscheidet sich derjenige der Miesbachischen Gruppe durch große Zurückhaltung, weniger leidenschaftliche, aber entschieden zartere Empfindung und eine gewisse Vorliebe

*) Die Bezeichnung will nicht mehr bedeuten als einen Sammelnamen. Den unter ihm vereinigten, durchaus nicht ganz gleichartigen Werken kommt eine Selbständigkeit gegenüber der Münchener Schule nicht zu; sie gehören derselben an, tragen jedoch, an der Peripherie der Münchener Kunstzone entstanden, ein eigentümliches Gepräge, welches ihre Zusammenfassung zum Gebot macht und rechtfertigt.

für alles, was jugendlich und von milder Frische ist. Diese Eigenschaften weist die Madonna des Schutzmantelbildes in der Pfarrkirche zu Schliersee (1494) mit großer Deutlichkeit auf, obwohl eine Lehrzeit des Meisters in der Münchener Schule als sicher anzunehmen ist. Die Madonna steht da, ganz schüchtern und mädchenhaft, verschämt neigt sie den Kopf, und faßt den schützenden Mantel, aus dessen Falten heraus sich in kleinerem Maßstabe die Gruppen der Männer und Frauen entwickeln. Dünne Baumstämmchen wachsen an den Bildseiten hinauf und tragen das oben abschließende Goldornament.

Ganz einheimischem Boden entwachsen scheint der Altar in Agatharied, 1495 gemalt, 1643 in den neuen Barockaltar eingelassen*). Er schildert auf den Vorder- und Rückseiten seiner Flügel das Martyrium der hl. Agatha und zwar von ihrer Vorführung vor Quintianus an bis zu ihrem Begräbnis. Von einer Landschaft oder Innenarchitektur ist, auf den Innenseiten der Flügel wenigstens, keine Rede. Nur das Notdürftigste des Vordergrundes ist angegeben. Die Gestalt der Heiligen selbst ist von großer Lieblichkeit. Ihre Peiniger zu schildern aber hat dem Maler nur ein einziger Menschentypus zur Verfügung gestanden. Die größte Schwäche der Bilder ist die Bewegung, wo es irgend angeht, ist sie überhaupt vermieden oder versteckt.

Die Predella im Pfarrhofe zu Gmund, durch gotische Säulchen und Ornament dreigeteilt, enthält eine hl. Anna selbdritt, eine Verkündigung und eine Anbetung des Neugeborenen. Sie ist ein einfaches, fast lautlos zu nennendes Stück, das sich von den Derbheiten der Münchener Schule fern hält, dafür aber das Gemütlich-Idyllische der gegebenen Szenen wahrt. Die Farbe ist nicht tonig, sondern bunt und kräftig.

In den Jahren 1503/06 wurde der Altar des hl. Achatius in Reichersdorf geschaffen; erhaltene Pfarrrechnungen geben darüber Aufschluß. Auf der Außenseite der Flügel stehen St. Peter und Paul, etwa dreiviertel lebensgroße Figuren. Während aber der Mantelüberwurf des hl. Paul mit wirklich rhythmischem, volltönigem Schwung behandelt ist, zeigen die beiden Figuren sonst neben direkten Verzeichnungen (z. B. der vorgesetzte Fuß des hl. Petrus) einen unerträglichen Schematismus. Die gleiche Beobachtung gilt für die Märtyrerszenen der Flügelinnenseiten; der rechte Flügel ist dabei, sowohl was die Felsenlandschaft, als auch was das Figurale angeht, als direkte Fortsetzung des linken gedacht.

*) Die Rückseite des Schreins und der Flügel ist durch eine unzugängliche Tribüne, die teilweise aus alten, weiß übertünchten Gemälden besteht, so unglücklich zugebaut, daß nur noch ein Stück der Flügel mühsam zu sehen ist.

Die Akte der Märtyrer, welche die Felsen hinauf getrieben (links) und dann (rechts) in Dornen hinab gestürzt werden, gehören zum schlechtesten, was die oberbayerische Schule hervorgebracht hat; nur die Tafel in Percha, welche das gleiche Thema behandelt, kommt ihnen darin gleich. Etwas sorgfältiger ist die Landschaft studiert, zu der einheimische Motive, die Mangfall und ihre Ufer, als Vorbild gedient haben. Die Gesichtstypen haben mit denen in Agatharied große Ähnlichkeit.

Ein schlechthin als gut zu bezeichnendes Bild, das einzige der gesamten hier behandelten Malerei, dem dieses Attribut ohne Einschränkung zuerkannt werden darf, ist die thronende Madonna mit der hl. Katharina und Barbara in der Pfarrkirche zu Gmund (1507). Unter rotem Baldachin sitzt die Madonna und hält das aufrecht stehende Christkind. Dieses steckt der nur wenig sich ihm zuneigenden Katharina (links) den Ring an den Finger. Rechts steht die hl. Barbara. Die drei heiligen Frauen tragen große Prachtkronen, über dem Haupte der Madonna halten zwei Engel ein Tuch. Die Jahreszahl 1507 befindet sich am Sockel des Thrones und die bei der Renovation des Jahres 1806 angebrachte in dem zu Füßen der Madonna liegenden Rosenkranz. Eine Inschrift besagt, daß das Werk im Jahre 1806 aus Tegernsee hierher gebracht worden.

Dem Bilde ist eine wunderbare Anmut eigen. Der symmetrische, harmonisch abgewogene Aufbau vermag keine Strenge hinein zu bringen, er verstärkt nur den ersten Eindruck und steigert die Anmut bis zur weltfernen Ruhe und Sorglosigkeit von Seligen. Maria sitzt ganz in der alten gotischen Weise da, ein schüchternes Mädchen von wundersamem Liebreiz; fast sieht es aus, als wage sie nicht, auf dem Himmelsthrone fest sich niederzulassen, wie die Scheu vor dem Allzufesten, Ausgesprochenen, derb Bestimmten überhaupt das ganze Bild im Banne hat. Die Gebärde des Christkindes hat jene der Wichtigkeit des begonnenen Unternehmens wohlbewußte Besonnenheit, welche Kindern häufig eigen ist; doch kann der kleine, blonde Krauskopf dabei nicht unterlassen, mit dem einen Fuß auf dem andern zu reiben. Fest, treuherzig sieht er Katharina ins Gesicht und diese ihm mit der natürlichen Befangenheit vor einem hohen Herrn. Die drei Mädchengestalten sind schlank, von durch die Mäntel gut geschlossenen Umrissen. Ihre Gesichter gleichen sich fast ganz, sind rund und lieb; die Stirne stark gewölbt, der Mund klein. Es ist der alte feine Kopftypus vom Anfange des 15. Jahrhunderts. Das herabfallende offene Haar vervollständigt die Ruhe der Umrisse. Der Faltenwurf ist von großem Zug, und jedes kleinliche Geknitter vermieden. Die Bewegungen sehr einfach und still. Sicherlich haben wir ein oberbayerisches

Werk vor uns und eines aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Und dabei durchaus der zartfühlige Idealismus der älteren gotischen Malerei, eine Auffassung von Menschen und einem Vorgang, wie sie nur im Beginne des 15. Jahrhunderts möglich scheint.

Noch eine kleine Reihe von Arbeiten, die sich keiner Gruppe fügen, bleibt übrig. Davon können die zu Andechs, Farchach, die Madonna in der Strahlenglorie in der Michaels-Hofkirche zu München, der Ölberg an der Südseite der Kirche zu Arget (Anfang des 16. Jahrhunderts), die zum Teil Münchener Hände verratenden Votivbilder an der Gnadenkapelle zu Altötting als wertlos ausgeschieden werden. Die nicht schlechte Anbetung der hl. drei Könige in der Schloßkapelle zu Valley kann nicht als bayerische Arbeit angesehen werden; sie ist am ehesten in Oberschwaben oder am Oberrhein entstanden. Eine Anzahl Bilder im bayerischen National-Museum, unter anderem eines im Saal 18, den hl. Nikolaus darstellend, der einen Baum fällt, oder die Predella mit der hl. Sippe im Kirchersaal (No. 11 des Führers) haben nichts Neues auszusagen, und von anderen ist es unsicher, ob sie der hier behandelten Kunstzone angehören. Von untergeordneter Bedeutung sind der Ölberg in Oberwittelsbach (1503) und die Geißelung Christi im Kapuzinerkloster zu München. Vom Jahre 1494 sind die auf einer Tafel durch gotische Umrahmungen vereinigten Brustbilder der Stifter und ersten Äbte von Benediktbeuern (Schleißheimer Galerie No. 63), drei charakteristische, aber unsympathische Köpfe; ein tückischeres Gesicht, als dasjenige Landfrieds findet sich auf keiner Passionsdarstellung der Müuchener Schule. Die drei Brustbilder befinden sich vor einem als rote Nischen gebildeten Hintergrund, auf welchen die Körper der Dargestellten und ihre Abtsstäbe schwere Schlagschatten werfen; auch das naturalistisch gebildete Rahmenwerk, aus Stab- und Laubmotiven bestehend, wirft Schatten. Der Maler scheint erst kürzlich entdeckt zu haben, wie sehr starke Schatten, und Schlagschatten vor allem, die Lichtführung vereinheitlichen und erleichtern und trägt nun seine Entdeckung mit großer Wichtigkeit auf. Das Kloster Benediktbeuern, aus welchem das Bild stammt, war 1490 abgebrannt. 1492 war der Neubau schon weit gefördert. Das Bild gehört also zu der damals erneuerten Ausstattung.

Gleichfalls aus einem Kloster nach Schleißheim gekommen (aus welchem ist unbekannt) sind zwei Flügelbilder, den hl. Martin und Augustinus darstellend, Arbeiten von malerischer Weichheit und sehr dunklem Kolorit.

Weit besser als sie sind die Flügelbilder des Altares von Unter-

menzing, welcher jetzt im bayerischen Nationalmuseum aufgestellt ist. Seinen Schrein füllen die geschnitzten Figuren der Madonna, der hl. Katharina und Barbara, das Liebenswürdigste und Feinste, was die bayerische Plastik hervorgebracht hat. Auf die Flügel sind die Hln. Sebastian, Leonhard, Urban und ein hl. Abt gemalt. Die Malerei ordnet sich, was Stimmung, Form und Kolorit anlangt, dem Schnitzwerk bedingungslos unter. Mit Absicht hält der Maler zurück; er will nichts, als einen Rahmen und Grund für die Schreinfiguren herstellen. Auch hat er sich den Bildschnitzer entschieden zum Vorbild genommen und wetteifert mit ihm an Zartheit und Stille. Die Ähnlichkeit der Formen und des Ornaments geht soweit, daß angenommen werden muß, er habe mit dem Bildschnitzer zusammen in derselben Werkstatt gearbeitet, wenn es nicht gar ein und derselbe Künstler gewesen ist, der das gesamte Werk geschaffen hat.

Der Flügelaltar in der St. Sebastianskapelle zu Schmidham, welche während der Wirren des dreißigjährigen Krieges und zur Abwehr der Pest 1636 erbaut wurde, soll nach einer von dem Verfasser nicht aufgefundenen Inschrift 1697 von einem Münchener in die Kapelle gestiftet worden sein (vergl. Kunstdenkmale). Nach mündlich eingezogener Erkundigung stammt er aus Kloster Weyarn. Beim Einstellen in den Chor erwies er sich als zu hoch, sodaß der Aufsatz entfernt und die Flügel etwas beschnitten wurden. Die Außenseiten der Flügel sind bemalt: der hl. Urban am Weinfaß, der hl. Michael mit dem Teufel und ein fürstlicher Heiliger sind noch kenntlich. Die Farbe ist überall stark abgeblättert und von einer dicken Schmutzschicht überzogen; Übermalungen sind keine vorhanden. Reibt man die Staubkruste weg, so erscheint die alte ursprüngliche Farbe in ihrem satten, tiefen und leuchtenden Alterston. Diese nicht restaurierte Farbe erbringt für das Kolorit der Münchener Schule den unwiderleglichen Beweis, daß sie ihre Bilder mit Braun tonig gebunden hat. Zu einer derartigen Bindung aber ließ sich reines Blau nicht verwenden, es konnte nur gegen das Schwarz hin verdunkelt angewandt werden. Gelb, Rot und Grün aber eigneten sich vortrefflich und wurden die Lieblingsfarben der Münchener Schule.

* * *

Hiermit haben wir den gotischen Stil der Münchener Schule noch nicht bis zu seinem Ausgange begleitet, und leicht wäre es, seine letzten Wirkungen und Erzeugnisse noch bis kurz vor der Mitte des 16. Jahrhunderts nachzuweisen. Aber dies Ende ist gleichbedeutend mit einem unbestreitbaren Verfall. So hätte es sich empfohlen, in den nun folgen-

den Dezennien weniger das Hinfälligwerden des alten Stiles zu verfolgen, als den ersten leisen Regungen eines neuen, der Renaissance, in eben denselben Werken nachzuspüren. Das aber fällt nicht mehr in den Bereich der hier unternommenen Aufgabe und kann füglich anderen überlassen bleiben.

Wunderlicher Anblick! In einem Werke, zwischen 1517 und 1520 geschaffen und unzweifelhaft zur Münchener Gruppe gehörig, ist die Renaissance vollendete Tatsache, ein anderes, 21 Jahre später, beherrscht noch der alte Stil! So mag eine junge Generation, die frisch nach dem Neuen griff, neben graugewordenen Meistern gestanden haben, deren Lehrzeit ins Ende des 15. Jahrhunderts fiel und die nur mit Zögern Elemente des jugendlichen Stiles in ihre langgewohnte Formensprache aufnahmen.

Immerhin! sie nahmen sie auf und trugen, wenn auch nicht willig, ihr Teil dazu bei, daß auch auf diesem, von den allgemeinen Ereignissen der Zeit nicht tief berührten Boden ein neuer Tag begann.

Lebenslauf.

Am 9. Juli 1882 wurde ich, Karl Freund, als Sohn des Verwalters Max Freund zu Nußloch in Baden geboren.

Ich besuchte die dortige Volksschule, darauf diejenige von Heidelberg, und trat nach der Übersiedelung meiner Eltern im Frühjahr 1891 in das Darmstädter Ludwig Georgs-Gymnasium ein, welches ich im Zeitraum von neun Jahren absolvierte.

An den Universitäten Heidelberg und Berlin studierte ich Rechtswissenschaft, in München und Freiburg neuere Philologie und ging dann zur Kunstgeschichte über, welcher ich mich an den Universitäten Heidelberg und München (1903—06) ausschließlich widmete.

Ein fünfmonatlicher Aufenthalt in Paris galt dem Studium französischer Architektur und Plastik.